Allgemeine
Musiklehre

in

zwei Abtheilungen.

Dargestellt

nach pädagogischen Grundsätzen in Fragen und Antworten, sowohl zum Privatstudium als auch zum Vortrag in höhern Schulen und Lehranstalten

von

Josef Proksch,

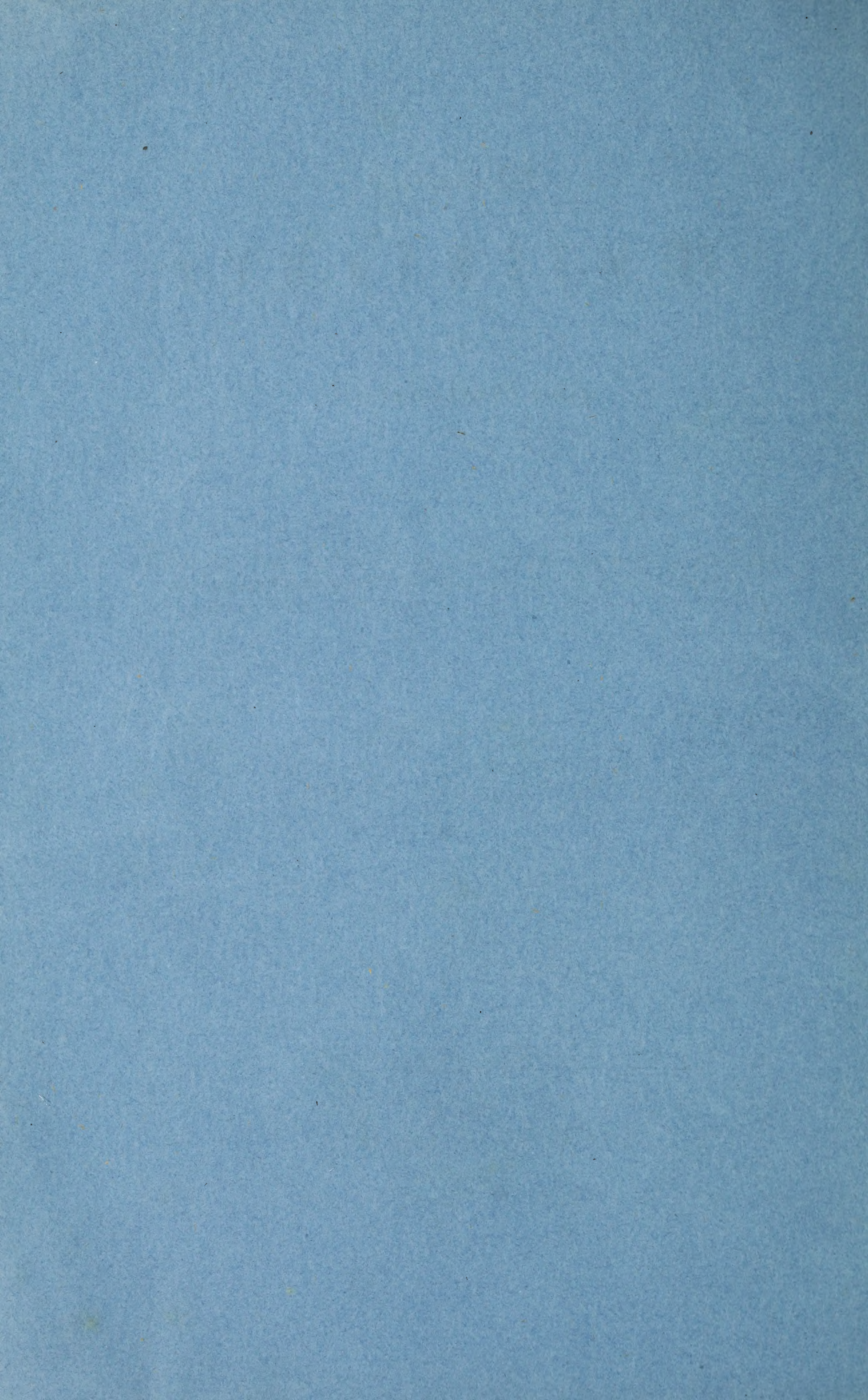
Direktor einer Musikbildungs-Anstalt in Prag.

I.

Prag.

Carl Bellmann's Verlag.

1857.



Allgemeine

Musiklehre

in

zwei Abtheilungen.

Dargestellt

nach pädagogischen Grundsätzen in Fragen und Antworten, sowohl zum Privatstudium als auch zum Vortrag in höhern Schulen und Lehranstalten

von

Josef Proksch,

Direktor einer Musikbildungs-Anstalt in Prag.

I.

Prag.

Carl Bellmann's Verlag.

1857.

Druck und Papier von Carl Bellmann in Prag.

Inhalt.

Einleitung. Seite

Ueberſicht und Eintheilung des Muſikgebietes 1

I. Abtheilung. — Die Tonlehre.

I. Abſchnitt. Das Tonſyſtem 17
II. Abſchnitt. Das Notenſyſtem, Notirung der Töne 22
III. Abſchnitt. Von den Verſetzungszeichen 30
IV. Abſchnitt. Erleichterungen bei der Notenſchrift, Erklärung verſchiedener anderer Zeichen 38
V. Abſchnitt. Intervalle oder Meſſung der Tonverhältniſſe nach Höhe und Tiefe 42
VI. Abſchnitt. Bildung der Tonleiter. Diatoniſche Dur- und Moll-Tonleitern 56
VII. Abſchnitt. Die Tongeſchlechter und Tonarten 67
VIII. Abſchnitt. Zuſammenfaſſung und Vorzeichnung aller Tonarten . . 70
IX. Abſchnitt. Verwandtſchaft der Tonarten 79
X. Abſchnitt. Von den Kirchentönen oder alten Tonarten 86

Verzeichniß der Notenbeiſpiele.

Nr. 1. Bezeichnung der Notenſtellen 23
„ 2. Notenreihe im Violin-Schlüſſel 25
„ 3. Notenreihe im Baß-Schlüſſel 25
„ 4. Notenreihe im Discant-Schlüſſel 26
„ 5. Notenreihe im Alt-Schlüſſel 26
„ 6. Notenreihe im Tenor-Schlüſſel 26
„ 7. Beiſpiele für den Schlüſſelwechſel 28
„ 8. Tonreihe mit Erhöhungszeichen 31
„ 9. Tonreihe mit Erniedrigungszeichen 31
„ 10. Die auf- und abſteigende chromatiſche Leiter 33
„ 11. Tonreihe mit Doppel-Kreuzen und Doppel-b 34
„ 12. Auflöſer 35
„ 13. Verſchiedene Verſetzungen einer Tonſtufe 36
„ 14. Enharmoniſche Darſtellung 36
„ 15. Das Oktav-Zeichen 38
„ 16. Das Wiederholungszeichen 41
„ 17. Diatoniſche Intervallen-Tabelle 43
„ 18. Tabelle der gebräuchlichſten Intervalle 46
„ 19. Darſtellung eines harmoniſchen und melodiſchen Intervalles . . 49
„ 20. Tabelle von Umkehrungen der diatoniſchen Intervalle 50

Seite

Nr. 21. Tabelle von Umkehrungen chromatischer Intervalle 51
„ 22. Darstellung eines zusammengesetzten Intervalles 53
„ 23. Bezifferung der Intervalle 54
„ 24. Tabelle der sämmtlichen Dur-Leitern mit Kreuzen 58
„ 25. Tabelle der sämmtlichen Dur-Leitern mit Been 60
„ 26. Enharmonische Vergleichung und Gegenüberstellung der sämmtlichen Tonleitern 61
„ 27. Ansicht einer Dur- und Moll-Tonleiter 63
„ 28. Darstellung einer harmonischen und melodischen Moll-Tonleiter . 65
„ 29. Darstellung einer chromatischen Tonleiter 66
„ 30. Vorzeichnung der gebräuchlichen Tonarten 73
„ 31. Beispiel des Widerrufungszeichens bei ♯ 73
„ 32. Beispiel des Widerrufungszeichens bei b 74
„ 33. Beispiel der Dur-Vorzeichnungen 75
„ 34. Beispiel der Moll-Vorzeichnungen 75
„ 35. Muster der Moll-Tonleitern mit Vorzeichnung 76
„ 36. Beispiel der wichtigsten Töne einer Tonart 79
„ 37. Verzeichniß der alten Tonarten 87
„ 38. Beispiele einiger Melodien in alten Tonarten 89
„ 39. Cadenzen oder Schlußfälle in alten Tonarten 90
„ 40. Choral in der dorischen Tonart 91

Verzeichniß der Aufgaben.

1. Aufgabe. Intonation 21
2. Aufgabe. Intonation und Notation der gebräuchlichsten Schlüssel . 29
3. Aufgabe. Intonation und Notation sämmtlicher Töne des Tonsystems 37
4. Aufgabe. Kenntnißnahme aller Ganz- und Halbtöne 45
5. Aufgabe. Aufsuchung aller erdenklichen Intervalle 49
6. Aufgabe. Uebung in den Umkehrungen der Intervalle 52
7. Aufgabe. Uebung in den enharmonischen Intervallen 52
8. Aufgabe. Enharmonische Vergleichung der sämmtlichen Tonleitern . 61
9. Aufgabe. Schriftliche Uebung sämmtlicher Moll-Tonleitern, wie deren Intonation 64
10. Aufgabe. a) Verfertigung von harmonischen und melodischen Moll-Tonleitern. b) Umbildung diatonischer Tonleitern in chromatische 67
11. Aufgabe. Notation aller Dur- und Moll-Tonleitern mit Vorzeichnungen. 76
12. Aufgabe. Einübung der wesentlichsten Hauptpunkte der Tonleiter als Benennung der Tonstufen, z. B. Tonica, Dominante ꝛc. . 79
13. Aufgabe. Uebungen in den Verwandtschaftsgraden der Tonarten . 81
14. Aufgabe. Uebungsfragen der verschiedenen Verwandtschaftsgrade der Tonleitern 85

Einleitung.

Uebersicht und Eintheilung des Musikgebietes.

1. **Frage:** Was ist Musik für eine Kunst?

Antwort: Musik ist die Kunst, durch eine regelmäßige Verbindung der Töne Gefühle, Empfindungen und Seelenstimmungen, überhaupt Gemüthszustände auszudrücken, den Verstand in angenehme Thätigkeit zu versetzen, die Einbildungskraft durch mannigfaltige Vorstellungen und Bilder zu beleben, das Ohr zu ergötzen, das Herz zu rühren, den ästhetischen Geschmack des Menschen zu veredeln, überhaupt das Leben zu verschönern.

Da die Musik die Aufgabe hat, mittelst der Töne das Gemüths- und Gefühlsleben auszudrücken, ist sie eine Sprache der Töne, eine Sprache des Herzens; und da die Musik mit Tönen umgeht, sich derselben als Stoff zu ihren Erzeugnissen bedient, wird sie auch die Kunst der Töne, Tonkunst genannt.

2. **Frage:** Woher hat Musik ihren Namen?

Antwort: Musik hat ihren Namen aus uralter Zeit von den Griechen erhalten, die darunter alle musischen Künste, denen die Musen vorstehen, mithin die höhere geistige Ausbildung (im Gegensatze zu den gymnastischen Künsten) verstanden.

Uns Neuern gilt bekanntlich dieser früher so umfassende

Name ausschließlich für die Tonkunst, die vornehmlich durch die Elemente des Klanges, der Töne, deren Verbindungen und des Rhythmus wirkt.

3. **Frage:** Wie alt ist die Musik, und wie hat sie sich allmälig ausgebildet?

Antwort: Die Musik ist wohl so alt als das Menschengeschlecht, sie ist eine Sprache der Empfindungen, und hat sich, wie die Geschichte nachweist, allmälig stufenweise ausgebildet. Man nimmt an, daß die Musik in ihrem Entstehen sich nur im Geschrei der Freude und des Schmerzes geäußert, doch so, daß der Rhythmus dabei schon thätig war, was ihre Anwendung zum Tanze beweist, der ebenfalls ein sinnliches Ausdrucksmittel der innern Gefühle ist. Als zweite Stufe betrachtet man die melodische Musik als Gesang, in welcher sich schon das Lied, der Ausdruck eines bestimmten Gefühls bildete; auch die Tonarten mußten sich hier nach Bedürfniß der jedesmaligen Stimmung des Gefühls als eine nothwendige Sonderung ergeben, die sich namentlich in den beiden Tongeschlechtern, als Dur und Moll, charakterisirten. Der Gesang forderte seine Begleitung durch instrumentale Mittel, und so entstand die Harmonie als dritte Stufe der Entwicklung; es vereinigten sich Stimmen und Instrumente zu einem harmonischen Ganzen, zu einer Welt von Tönen, in welcher am leichtesten das Individuelle mit dem Idealen sich verbindet, und das Unendliche im Endlichen am fühlbarsten sich ausdrückt.

Melodie und Harmonie, jene als die Verbindung der Töne in der Zeitfolge nach einander, diese als die gleichzeitige Verbindung der Töne, haben zwar ihre eigenen Gesetze, begründen sich aber gegenseitig durch den Hinzutritt des Rhythmus, der ihnen Ordnung und regelmäßige Bewegung durch Accent, Takt und Tempo verleiht.

4. **Frage:** Wie wird die Musik eingetheilt, ihrer Ausübung und Bestimmung nach?

Antwort: Die Musik wird eingetheilt:

1. Nach ihrer Ausübung a) in Gesang- oder Vokalmusik, b) in Instrumentalmusik, c) in begleitende Vokalmusik.

2. Dem Orte und der Bestimmung nach in Kirchen-, Theater-, Concert-, Kammer- oder Salon- und Militärmusik.

3. Auch wohl im Vereine mit andern Künsten, z. B. als Tanzmusik, welche sich durch dramatische Handlung zur Pantomime und zum Ballet gestaltet.

5. **Frage:** Wie werden Töne erzeugt?

Antwort: Die Töne werden erzeugt durch regelmäßige Schwingungen eines elastischen Körpers. Mit der verschiedenen Geschwindigkeit, in welcher die einzelnen Schwingungen aufeinander folgen, sind die Unterschiede der Höhe und Tiefe gegeben. Empfindbar wird die Höhe eines Tones im Verhältnisse zu andern durch unbewußt vergleichende Auffassung der Zahl der Schwingungen, welche während seiner Dauer den Gehörnerv getroffen haben, so wie durch den qualitativ verschiedenen Eindruck, welcher höhere und tiefere, aus schnelleren und langsammeren Schwingungen entstehende Töne auf das Gehör hervorbringen. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je schneller die Gesammtbewegung ist, desto höher der Ton.

Anmerkung. Soll ein Ton überhaupt dem Ohre noch wahrnehmbar sein, so dürfen nach neueren Nachforschungen auf die Sekunde nicht weniger als 8 und nicht mehr als 24000 Schwingungen treffen. Faßlich wird ein Ton von 16 Schwingungen als tiefster, und als höchster mit 8500 Schwingungen in einer Sekunde. Das jetzige Tonsystem geht nicht leicht über die Grenzen von 16 und 4200 hinaus. Die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen bestimmen sich nach den Verhältnissen der Schwingungsgesetze, z. B. daß, wenn ein Ton in einer Sekunde 30 Schwingungen macht, dessen Oktav 60 Schwingungen in derselben Zeit vollbringt. (Man vergleiche hierüber die Akustik, Lehre vom Schall. Dr. W. F. A. Zimmermann. Berlin, 1851.)

6. **Frage:** Wie nehmen wir die Musik wahr, und wodurch wirkt sie zunächst auf uns?

Antwort: Wir nehmen die Musik zunächst wahr: unmittelbar durch unser Gehör, und empfinden sie zugleich in unserm Nervensystem, Gemüths- und Gefühlsleben.

7. **Frage:** Was ist das Gehör?

Antwort: Das Gehör ist die Thätigkeit und Fähigkeit, alles Hörbare wahrzunehmen. Man unterscheidet ein natürliches und ein musikalisches Gehör; von dem letztern verlangen wir, daß es

die Töne nach ihren verschiedenen Quantitäten und Qualitäten, das ist: nach der Anzahl, Dauer, Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche unterscheide. Es ist dies die Fähigkeit, angegebene Töne nachzusingen.

Das musikalische Gehör ist nächst dem Taktgefühle die Grundbedingung zur Bethätigung an der Musik, und muß vor allem beim Musikunterrichte geübt und ausgebildet werden.*)

8. Frage: Wie bezeichnet man alles Hörbare mit einem allgemeinen Namen?

Antwort: Alles Hörbare bezeichnet man im Allgemeinen mit dem Namen Schall, gleichviel, wie derselbe auf uns wirkt.

9. Frage: Was ist der Schall?

Antwort: Der Schall ist das Erzeugniß einer, mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung, die in ihrer Fortpflanzung durch die Luft an das Ohr oder an die Gehörsnerven anschlägt, und hier wahrgenommen wird. Der Schall verbreitet sich strahlenförmig von dem Punkte der Erregung aus nach allen Seiten und in gleicher Stärke.

10. Frage: Wie wirkt der Schall auf uns?

Antwort: Der Schall kann auf uns verschiedenartig wirken, z. B. angenehm, unangenehm, widrig, leise, stark u. s. w.

11. Frage: Wie erscheinen nun die verschiedenen Eigenschaften des Schalles?

Antwort: Die verschiedenen Eigenschaften des Schalles entstehen aus dem mehr oder minder klangfähigen Material des schwingenden Körpers. Je regelmäßiger nun die Schwingungen eines elastischen Körpers sind, desto bestimmter und angenehmer wird der Schall, welcher in dieser Eigenschaft im musikalischen Sinne Klang genannt wird, als das wesentlichste Material aller musikalischen Kundgebungen. Ein Klang ist somit ein, durch die Regelmäßigkeit seiner Schwingungen näher bestimmbarer Schall, durch dessen abgemessenes Schwingungsmaß das entsteht, was nun Ton ist.

12. Frage: Was ist nun ein Ton?

Antwort: Ein Ton ist ein Klang von bestimmbarer Höhe oder das bestimmte Maß eines Klanges.

---

*) Siehe 51. Frage.

13. **Frage:** Was nennen wir nun Ton, und was Klang? und wodurch unterscheiden sie sich von einander?

Antwort: Ton nennen wir den Schall eines Instrumentes nach seiner Höhe oder Tiefe, Klang hingegen die Eigenschaft eines Schalles, wodurch sich nämlich ein Instrument oder eine Singstimme von der andern unterscheidet, wie z. B. die Töne der Flöte sich von jenen der Trompete unterscheiden. Im Gebiete des Hörbaren gibt es indeß Schalle, die weder einen bestimmt kenntlichen Klang, noch bestimmte Tonhöhe haben; diese bezeichnet man mit mancherlei Namen: Geräusch, Getöse, Sausen, Schwirren und vielen die Art des Schalles bezeichnenden Ausdrücken.

14. **Frage:** Wie kann man den Klang in seinen verschiedenen charakteristischen Eigenschaften noch benennen?

Antwort: Man kann ihn benennen als hell, dumpf, voll, spitz, sanft, rauh, rein, unrein 2c.

15. **Frage:** Welchen Ausdruck gebraucht man, um den Klang der Sprache zu bezeichnen?

Antwort: Man gebraucht für die Sprache den Ausdruck Laut, z. B. Sprachlaut, Selbstlaut, Mitlaut. Das Wort Laut bedeutet hier den besondern Klang der Buchstaben. Oft werden Schall und Laut gleich bedeutend genommen.

A n m e r k u n g. Im gemeinen Leben werden nicht selten die Wörter Klang und Ton für gleichbedeutend genommen; so sagt man z. B.: dieses Instrument, diese Singstimme hat einen guten Ton, statt daß es eigentlich heißen müßte: sie haben einen guten Klang.

16. **Frage:** Welcher Organe bedarf nun die Musik, um wirkliche, vernehmbare Töne hervorzubringen?

Antwort: 1. Sie bedarf hierzu die menschliche Stimme als Gesangorgan, und

2. eine Reihe von künstlichen Tonwerkzeugen, Instrumente genannt; beide faßt man gewöhnlich unter dem Namen Musikorgane zusammen.

17. **Frage:** Wie werden die Instrumente eingetheilt?

Antwort: Gewöhnlich in vier Klassen:

1. solche, deren Ton auf Saiten hervorgebracht wird, S a i t e n i n s t r u m e n t e ;

2. deren Ton durch Erregung einer eingeschlossenen Luftsäule hervorgebracht wird, Blasinstrumente;

3. Clavier oder Tasteninstrumente, auf welchen der Ton durch einen künstlichen Mechanismus erzeugt wird;

4. Instrumente, welche geschlagen werden, z. B. Trommel, Pauke, Triangel u. s. w.

Jede dieser Klassen umfaßt wieder mehrere Gattungen und Arten.

18. **Frage:** Welches sind die gebräuchlichsten Instrumente der ersten Klasse?

Antwort: Die gebräulichsten Instrumente der ersten Klasse sind:

a) Saiteninstrumente, deren Ton durch Reibung oder Streichen mit einem Bogen hervorgebracht wird. Zu diesen gehören alle Arten von Geigen oder Violinen und zwar: die gewöhnliche Violin oder Geige, Viola oder Bratsche, Violoncello, Contrabaß oder Baßgeige.

b) Saiteninstrumente, wo der Ton mittelst Rupfen, Wegstoßen oder Wegziehen der Saite hervorgebracht wird. Dahin gehören u. a. die Harfe, Guitarre, Mandoline, Zither, Laute, Lyra.

19. **Frage:** Welche gehören zu der zweiten Klasse?

Antwort: Die Blasinstrumente; diese umfassen zwei Gattungen, u. z. 1. die aus Holz oder Bein verfertigten, welche sich wieder in zwei Unterarten sondern: a) die mittelst eines Rohres und b) die durch eine Oeffnung unmittelbar am Instrumente angeblasen werden; zu jener gehören: die Oboe, die Clarinette, das Fagot, das Bassethorn und das Englischhorn; zu dieser alle Flötenarten. 2. Die aus Metall verfertigten; zu diesen gehören alle sogenannten Blechinstrumente, als: Trompete, Waldhorn, Posaune, Posthorn, Piston, Signalhorn, Flügelhorn, Ophikleide ꝛc.

20. **Frage:** Welche Instrumente gehören zur dritten Klasse?

Antwort: Die dritte Klasse scheidet sich wieder in zwei Gattungen: 1. Clavierinstrumente, in welchen der Ton durch Pfeifen oder Röhren mittelst Wind hervorgebracht, und 2. in solche, wo der Ton durch Metallsaiten erzeugt wird. Zur ersten Gattung gehören: die Orgel, die für sich allein wieder eine Gattung bildet, die Physharmonika, das Orchestrion, Harmo-

nion; zur zweiten alle gebräuchlichen Clavierinstrumente. (Vergl. weiter unten die harmonischen Instrumente.)

21. **Frage:** Welche gehören endlich zur vierten Klasse?

Antwort: Hieher gehören, wie schon oben bemerkt, die sogenannten rhythmischen Schlaginstrumente. Hierzu gehören noch ein paar Arten, die aus Metallscheiben und Stäben bestehen, als: Glocken, Triangel, Becken, Tamtam, Tambourin. Noch ist hier einer besondern Gattung von Instrumenten zu erwähnen, wo der Ton mittelst Reibung oder Friction entsteht. Hieher gehören: die Glasharmonica, das von Chladni erfundene Clavicylinder und Euphon; ferner das Terpodion und Aeolodikon.*)

Anmerkung. Alle andern, nicht in dauernden Gebrauch gekommenen Instrumente müssen hier übergangen werden, da dieser Gegenstand in der eigentlichen Organik, Instrumentenlehre abzuhandeln ist. Hier nur so viel davon, was jedem gebildeten Musiker zu wissen nöthig ist.

22. **Frage:** Wie theilt man die Instrumente noch anders ein?

Antwort: Man theilt sie ein in homophone und polyphone oder in melodische und harmonische. Zu den melodischen gehören unter andern alle Blasinstrumente, weil diese nur immer einzelne Tonreihen nach einander intoniren können. Zu den harmonischen gehören alle jene, welche mehrere Töne gleichzeitig hören lassen können, wie z. B. die Orgel, das Clavier, die Harfe u. s. w.

Unter den Clavierinstrumenten ist das Pianoforte das universellste und beliebteste Instrument.**) Es erscheint in verschiedenen Formen und Gestalten, z. B. flügelförmig, tafel- oder tischförmig, in aufrechtstehender Gestalt als Cabinetflügel, in kleiner Form als Pianino. Es ist übrigens bekannt, daß

---

*) Wer sich hierüber gründlich belehren will, dem empfehlen wir „die musikalischen Tonwerkzeuge ꝛc. mit 160 Abbildungen von H. Welker. Frankfurt. 1855."

**) Die Saiten-Clavierinstrumente haben in ihrer Entwicklung drei Phasen durchgemacht: das Clavichord, Clavicymbel (die liegende Form: Virginal, die stehende Form: Flügel) und das Hammerclavier.

bei dem Pianoforte jede Saite durch einen mittelst der Tasten bewegten Hammer geschlagen und damit zum Tönen gebracht wird, weßhalb es auch Hammerclavier genannt wird,*) wie z. B. Beethovens Sonate op. 106 für das Hammerclavier.

Der Tonumfang des Pianoforte geht in neuester Zeit schon vom subcontra A bis zum vier gestrichenen a, mithin durch volle sieben Oktaven. Man nennt die harmonischen oder polyphonen Instrumente auch selbständige, da sich auf ihnen nicht bloße Tonreihen, sondern ein mehrstimmiges, ganzes und volles Kunstwerk darstellen läßt.

23. **Frage:** Welche Instrumente geben hohe, und welche tiefe Töne?

Antwort: Hohe Töne geben die Flöte, Clarinette, Oboe, Piccoloflöte; tiefe Töne geben u. a. die Baßgeige, das Violoncell, das Fagot u. s. w.; mittlere Töne geben die Altgeige oder Bratsche, das Waldhorn, die Trompete u. s. w.

24. **Frage:** Wie geschieht die Eintheilung bei der Vokal- und Gesangmusik?

Antwort: Hier geschieht die Eintheilung nach dem Geschlechte in zwei Stimmklassen, in männliche und weibliche. Zu den letzteren wird auch die Knabenstimme gerechnet, so wie ehemals die Kastratenstimme.

Die weibliche Stimme liegt eine Oktave höher als die männliche. Sie zerfällt wieder in zwei Hauptarten, in hohe, Soprani, und tiefe, Alti genannt. Die Hauptarten der männlichen sind: Bass die tiefe, und Tenor die hohe Stimme. Neben diesen vier Hauptarten nimmt man noch zwei Unterarten an, eine männliche und eine weibliche mittlere Stimmenklasse. Bei den männlichen Stimmen findet sie sich zwischen Tenor und Bass als Bariton, bei den weiblichen zwischen Sopran und Alt als Mezzosopran. Man unterscheidet also überhaupt sechs Stimmenklassen: hohe weibliche, Sopran oder Discant; mittlere, Mezzosopran; und tiefere, Alt auch Contraalt; und bei den männlichen Stimmen hohe, Tenor; mittlere, Ba-

---

*) Um die Erfindung des Hammerclaviers streiten Bartoloméo Cristofali in Padua (1711), Schröter aus Nordhausen (1717) und Marius in Paris (1716); ohne Zweifel kommt sie dem ersteren zu.

riton; tiefere, Bass. Man geht in der Scheidung noch weiter, und spricht von einem tiefen Basse und hohen Tenore, einem hohen Soprane und tiefem Alte. Die Vokalmusik wird übrigens im Vereine mit der Sprache zur Anwendung gebracht, und diese letztere erscheint hier auch als ein eigenthümliches Organ.

Wird die Gesangmusik ohne Sprachtext ausgeübt, so nennt man das Vokalisiren, Solmisiren, Solfeggiren. Das Letztere geschieht namentlich in den sogenannten Solfeggien. Es sind die Singübungen, auf den blosen Vokalen oder Selbstlauten*)

25. **Frage:** Wie werden die Töne in Absicht nach Höhe und Tiefe eingetheilt?

Antwort: Die Töne werden eingetheilt zuerst in sieben unterschiedliche Tonstufen, wozu eine achte gehört, die eine bestimmte Tonfolge abschließt, welche man Tonleiter oder Scala nennt. Diese Tonleiter wiederholt sich in höhern und tiefern Tonregionen. Es gibt demnach hohe, tiefe und mittlere Töne. (Vergl. hierüber den ersten Abschnitt: „Das Tonsystem.")

26. **Frage:** Wo wird uns der Unterschied von Höhe und Tiefe recht anschaulich?

Antwort: Am anschaulichsten wird uns der Begriff von Höhe und Tiefe bei dem Anblicke eines Claviers oder anderer Tasteninstrumente; denn hier gibt jede Taste, sei sie Ober- oder Untertaste, einen besondern Ton, und es gibt daher so viel verschiedene Töne, als Tasten vorhanden sind. Die Tasten auf der linken Seite geben tiefe, die rechts liegenden hohe Töne, so daß die äußerste Taste links den tiefsten, und jene rechts den höchsten Ton angibt.

Man pflegt ferner auch zu sagen: der tiefere Ton liegt unter dem höhern oder der höhere über dem tiefern.

Da indeß jedes Instrument tiefe und hohe Töne hervor bringt, so können oft die höhern Töne eines tiefklingenden Instrumentes gegen die tiefen Töne eines hohen Instrumentes dennoch tief genannt werden. Die Ausdrücke Hoch und Tief sind daher relativ.

---

*) Der Gesang ist eine lautende Seele, sagt ein Kunstkenner. Die menschliche Stimme hat zwei Register, nämlich die Bruststimme und das Falsett.

27. **Frage:** Was nehmen wir an jedem Tone außer seiner Höhe oder Tiefe noch wahr?

Antwort: Jeder Ton, der angegeben oder intonirt wird, muß einen gewissen Zeitraum ausfüllen, einen längern oder kürzern, bestimmt abgemessenen oder unbestimmten.

28. **Frage:** Wie nennt man die einem Schalle oder Klange zugemessene Zeit?

Antwort: Man nennt sie seine Dauer oder Geltung, Zeitwerth, Zeitmaß; wir können also von einem Tone sagen, er hat keine bestimmte oder eine so und so lange Geltung oder Dauer; er gilt mehr oder weniger, oder eben soviel, als ein anderer Ton, oder seine Dauer ist entweder kürzer oder länger, als die eines andern.

29. **Frage:** Wie nennt man die ordnungsmäßige Abwechslung dieser Zeitverhältnisse?

Antwort: Die ordnungsmäßige Abwechslung dieser Zeitverhältnisse nennt man Rhythmus.

30. **Frage:** Wann nennen wir eine Tonfolge unrhythmisch?

Antwort: Haben die Töne entweder keine bestimmte Geltung, oder folgen sie in keiner bestimmten Ordnung der Zeitdauer aufeinander, so ist eine Tonfolge unrhythmisch. Eine solche Tonfolge ohne Rhythmus ist z. B.: der natürliche Vogelgesang.

31. **Frage:** Durch was kann man den Rhythmus, ohne bestimmte Töne durch bloße Schalle darstellen und ausüben?

Antwort: Man kann den Rhythmus ohne bestimmte Töne durch bloßen Schall zum Beispiel auf der Trommel, dem Triangel und andern blos schallenden Instrumenten ausüben; man nennt dergleichen Instrumente rhythmische Schall- oder Schlaginstrumente, wozu auch das Tambourin und die Castagnetten gehören, durch welche der Rhythmus, namentlich beim Tanze angedeutet wird.

Anmerkung. Das Ausführlichere über diesen Gegenstand sehe man in der Rhythmik, welche in der zweiten Abtheilung dieser Musiklehre ausführlich abgehandelt wird.

32. **Frage:** Wie können Töne sonst noch mit einander verbunden werden?

Antwort: Diese können verbunden werden: 1. nacheinander, als sogenannte Tonreihen oder Tonfolgen; und 2. gleichzeitig, wenn mehrere Töne oder Tonreihen mit einander auftreten, z. B. in Accorden.

33. **Frage:** Wie nennt man eine rhythmisirte Tonreihe oder Tonfolge?

Antwort: Eine rhythmisirte Tonfolge nennen wir Melodie; soll diese aber einen vollkommenen Sinn ausdrücken, so muß sie sich sowohl tonisch als rhythmisch abgrenzen oder abschließen; und ein solches Tongebilde wird dann ein Satz, Phrase oder Periode genannt.

34. **Frage:** Wie nennt man eine Melodie, wenn sie gesungen oder auf einem Instrumente hervorgebracht wird?

Antwort: Jede Melodie, sie mag gesungen oder auf einem Instrumente hervorgebracht werden, heißt eine Stimme. So nennt man z. B. ein Tonstück einstimmig, wenn es nur von einer Stimme, mehrstimmig, wenn es von zwei, drei und mehren Stimmen ausgeführt wird. Auch wenn verschiedene gleichartige Tonreihen auf einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Clavier vorgetragen werden, sind sie als eben so viele besondere Stimmen zu betrachten.

35. **Frage:** Wie nennt man das gleichzeitige Verhältniß oder Zusammentreffen mehrerer Tonreihen oder Stimmen?

Antwort: Das gleichzeitige Verhältniß oder Zusammentreffen mehrerer Tonreihen oder Stimmen nennt man Harmonie, jedoch müssen diese Stimmen gegen einander irgend ein verträgliches, vernünftiges, der Bestimmung der Kunst entsprechendes Verhältniß haben.

36. **Frage:** Woher stammt das Wort Harmonie und was bedeutet dasselbe im Allgemeinen?

Antwort: Das Wort Harmonie stammt aus dem Griechischen und bedeutet im Allgemeinen soviel als Zusammenfügung, Uebereinstimmung, Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung.

37. **Frage:** Was bedeutet Harmonie insbesondere?

Antwort: Insbesondere bedeutet Harmonie in der Musik, Uebereinstimmung, Zusammenfügung mehrerer Töne zu einem Zusammenklange oder Accorde.

Anmerkung. Zur näheren Bestimmung des Wortes Harmonie. Schon im gemeinen Leben bezeichnen wir Uebereinstimmung oder Verträglichkeit verschiedener Dinge mit diesem Namen, so sagen wir z. B. von zwei zusammenpassenden Farben, oder von zwei mit einander einigen Personen: sie harmoniren mit einander; eben so ist es mit den Tönen in der Musik.

38. **Frage:** Wie faßt man die Harmonie noch ferner auf in ihrer entgegengesetzten Wirkung auf Gehör und Gefühl?

Antwort: Man unterscheidet in der Harmonie ein mehr oder minder befriedigendes Tonverhältniß, das man mit Con- und Dissoniren bezeichnet. Es gibt Harmonien oder Accorde, welche äußerst befriedigend, andere, welche minder befriedigend auf unser Gehör und Gefühl einwirken. Diese minder befriedigenden Accorde bilden in der musikalischen Sprache gleichsam die Negation, den Widerspruch, welcher aber wieder seine Ausgleichung in der sogenannten Auflösung oder der Fortschreitung der Accorde findet. Wie nun Accorde oder Harmonien zu gebrauchen und mit einander zu verbinden sind, das ist Gegenstand der Harmonielehre.

39. **Frage:** Was versteht man unter Harmonik?

Antwort: Harmonik ist die Lehre von der Harmonie; sie bildet einen wesentlichen Theil der Compositionslehre, beschäftigt sich insbesondere mit den Gesetzen der Vereinigung der Tonreihen zu einem gleichzeitigen Ganzen, mit dem Accordenbaue, mit der Behandlung der Con- und Dissonanzen, mit der Modulation, mit der harmonischen Begleitung gegebener Melodien u. s. w. Das Wort Harmonielehre wurde sonst, und zum Theil auch noch jetzt, gleichbedeutend für Generalbaß genommen.

40. **Frage:** Was versteht man unter Generalbaß?

Antwort: Generalbaß, ursprünglich allgemeiner Baß, bezifferter Baß, ist die Kunst, aus einer mit Ziffern versehenen Baßstimme die Harmonie zu erkennen und zu spielen, also eine musikalische Ziffernschrift, die man auch Signatur nennt.

Die Kenntniß des Generalbasses ist besonders für das Studium der älteren Musik, wo ganze Partien blos durch einen bezifferten Baß angedeutet sind, von großer Wichtigkeit.

Sie hat überdies noch den Vortheil, daß man sich beim Entwurfe einer Composition den Gang der Harmonie und Modulation durch ein paar Ziffern andeuten kann. Dem Organisten, namentlich in der katholischen Kirche, ist sie unentbehrlich, weil die Orgelstimme in den ältern Kirchencompositionen, Messen, Gradualien, Offertorien, Motetten etc. meist mit beziffertem Basse geschrieben sind.

41. **Frage:** Wie entstehen nun die Musikstücke?

Antwort: Sollen Musik- oder Tonstücke entstehen, so müssen sich Töne zu Tonreihen, Melodien, Accorden und Harmonien durch Zutritt des Rhythmus zu einem regelmäßigen Ganzen verbinden, und in diesem Ganzen muß sich aber ein bestimmter Sinn, eine Idee offenbaren, und diese gibt sich zunächst in der Form, in der äußern und innern Darstellung des Tonstückes kund.

42. **Frage:** Was wird man gewahr, wenn man die verschiedenartigen Musikstücke mit einander betrachtet und vergleicht?

Antwort: Man wird zunächst gewahr, daß sich die verschiedenartigen Musikstücke von einander durch ihre Einrichtung, Ausdehnung und besondere Bestimmungen unterscheiden. So unterscheiden sich z. B. Märsche von Tänzen, Sonaten von Liedern, weltliche Lieder von geistlichen oder Kirchenliedern (Chorälen).

43. **Frage:** Wie wollen wir nun diese äußeren, sich von einander unterscheidenden Gestalten der Kunstwerke nennen?

Antwort: Wir wollen sie Kunstformen nennen, und so können wir nun also die Marschform, Tanzform, Choralform als verschiedene Kunstformen anführen.

44. **Frage:** Was können wir an jedem Tonstück in Hinsicht der Stimmenzahl bemerken?

Antwort: Ein jedes Tonstück kann entweder ein- oder mehrstimmig sein; unter der letzten Benennung begreifen wir Alles, was mehr als eine Stimme hat, also auch zweistimmige Compositionen. Eine jede mehrstimmige Composition kann zwei verschiedene Tendenzen haben:

1. Kann von mehreren Stimmen irgend eine die Hauptstimme sein, und die andern können ihr zur Unterstützung, zur Begleitung dienen. Compositionen dieser Art nennt man ho-

mophon. Es sind daher in der homophonen Schreibart zweierlei Stimmen zu unterscheiden: die Hauptstimme und die ihr untergeordneten Nebenstimmen. Man denke z. B. etwa an ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Hier findet man gewöhnlich eine melodieführende Hauptstimme, alles andere ist Begleitung, entweder harmonisch oder melodisch figurirt.

2. Kann ein Satz so beschaffen sein, daß nicht blos eine Stimme die Hauptstimme ist und die übrigen Nebenstimmen, sondern es können vielmehr alle an der Composition theilnehmenden Stimmen einen wesentlichen, selbständigen Inhalt haben, dergleichen Compositionen nennt man polyphone. Uebrigens sind diese beiden Compositionsarten nicht immer so streng geschieden; sie kommen oft in einer Composition, z. B. in einer Sonate, abwechselnd vor. Strenge polyphonische Compositionen sind z. B. Fugen, Canons, u. s. w. Hier muß auch jener Compositionsart gedacht werden, die man die contrapunktische nennt.

45. **Frage:** Was ist und versteht man unter Contrapunkt?

Antwort: Setzt man irgend einer Melodie, einem Chorale u. s. w. eine andere Stimme gegenüber, also Note gegen Note, Nota contra Notam, so nennt man dieses Verfahren Contrapunkt. Man hat mehre Arten des Contrapunkts zu unterscheiden, namentlich den einfachen, den doppelten, drei- und mehrfachen und verkehrten. Das Nähere gehört in die eigentliche Lehre des Contrapunkts. Zu den polyphonen Compositionen gehören: die Figuration, die Fuge und der Canon; zu den homophonen und gemischten Formen gehören: die Liedform, die Rondoform, die Sonatform. (Alles Nähere hierüber in der Lehre der Kunstformen.)

46. **Frage:** Was ist oder begreift man unter der Compositionslehre?

Antwort: Die Anweisung zur künstmäßigen Hervorbringung von Tonstücken heißt Compositionslehre; sie umfaßt außer der allgemeinen Musiklehre die Harmonik, Contrapunktik, noch die Lehre von Vokal- und Instrumentalsätzen, kurz Alles, was zur Hervorbringung und Darstellung musikalischer Ideen gehört.

47. **Frage:** Wie kann man sich nach allen diesen Richtungen mit Musik beschäftigen?

Antwort: Entweder praktisch oder theoretisch. Praktisch als Dilettant, als ausübender Künstler, als Sänger, Spieler, Virtuos und Dirigent; theoretisch als Lehrender, Gelehrter, Schriftsteller, Componist, Kritiker, Rezensent u. s. w.

48. Frage: Was ist ein Dilettant?

Antwort: Dilettant ist ein jeder Kunstliebhaber, der die Kunst nicht aus Beruf, sondern blos zum Vergnügen, zur Erholung betreibt. Ein höherer Zweck des Dilettantismus aber ist der, wenn man die Musik pflegt, um sich ästhetisch mehr auszubilden; dieselbe aber nicht als bloße Unterhaltung, Vergnügungssucht, Zeitvertreib, um die Langweile zu verscheuchen, ausübt.

49. Frage: Welches ist der Zweck der Musikbildung?

Antwort: Der Zweck der Musikbildung ist vor allem die Vervollkommnung und Veredlung des Menschen, die Entwicklung und Ausbildung seiner geistigen und leiblichen Kräfte, Anlagen, Fähigkeiten, Geschicklichkeiten. „Musikbildung und Musiklehre haben zunächst ihren Antheil an der Pflege der Kunst, in dieser Richtung dienen sie Allen, denen als Schaffenden, Leitenden, Ausübenden, Lehrenden die Kunst Lebensberuf sein soll, oder die neben ihrem anderweiten Beruf an der Ausübung der Kunst aus Liebhaberei Theil nehmen," sagt A. B. Marx in seinem Werke: „die Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

50. Frage: Welches sind die Mittel zur Musikbildung?

Antwort: Die Mittel zur Musikbildung sind außer der Erlernung und Beschäftigung eines Musikorganes im Singen und Spielen das Studium der musikalischen Theorie. Diese umfaßt zunächst:

a) Die allgemeine Musiklehre,
b) die Harmonie- und Compositionslehre in allen ihren Zweigen,
c) Aesthetik,
d) schöne Literatur,
e) Geschichte der Musik,
f) Akustik und Canonik oder die mathematischen Grundverhältnisse der Töne.

51. Frage: Welche Befähigungen setzt die Musikbildung voraus?

Antwort: Als Befähigungen zur musikalischen Bildung werden vorausgesetzt: Anlagen für Musik, angeborne Thätigkeit und Geschicklichkeit zur Aneignung der Technik; Begabung für Takt, Tonsinn und Gehör; Sinn, Empfänglichkeit und Gefühl für alles Schöne, Gute und Wahre; Ernst, Lust und Liebe; Ausdauer und Beharrlichkeit zur Uebung in der Kunst. Der höchste Zweck der Bildung sei die Kunst, und das Mittel hiezu die Lehre. Kunstbildung und Kunstlehre bedingen sich gegenseitig, durch die Letztere muß die Erstere erstrebt und möglich werden. Können und Wissen sollen sich immer gegenseitig durchdringen und unterstützen. Prax ohne Theorie, so wie Theorie ohne Prax erzeugen nur Halbheit.

52. **Frage:** Welches ist nun die Aufgabe der musikalischen Kunstlehre?

Antwort: Sie soll vor Allem die Empfänglichkeit und Fähigkeit, Erkenntniß und Fertigkeit für ihren Gegenstand, die Kunst, entwickeln.

Sie hat die Aufgabe, ihre Zöglinge zur Betheilung an der Kunst zu leiten und setzt dazu in ihnen irgend eine angeborne und schon durch das Leben in Entwicklung begriffene Befähigung voraus.

Das Wichtigste ist hier die Mittheilung oder Ueberlieferung der nöthigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten durch eine zweckmäßige und bewährte Methode nach den Grundsätzen einer wahren künstlerischen Erziehung.

Die Kunstlehre darf nicht bloße einseitige Abrichtung oder Dressur sein, sie muß vielmehr den ganzen Menschen erfassen und erziehen, das heißt, emporziehen aus dem Unbewußten zum Bewußten, aus dem Unvollkommenen zum Vollkommenen.



Erste Abtheilung.

Die Tonlehre.

Erster Abschnitt.

Das Tonsystem.

53. **Frage:** Was ist ein Ton?

Antwort: Ein Ton ist ein Schall oder Klang von bestimmbarer Höhe.

54. **Frage:** Wie viel gibt es deren?

Antwort: Es gibt deren sehr viele, ja unzählige, wenn man sich von dem möglichst tiefsten Tone bis zum höchsten eine Tonreihe denkt, wo jeder folgende um ein merkliches höher ist, als der vorhergehende.

55. **Frage:** Wird in der Musik von allen diesen möglichen Tönen Gebrauch gemacht?

Antwort: In der Musik wird nicht von allen möglichen, sondern nur von einem Theile dieser Abstufungen Gebrauch gemacht, nur eine gewisse Anzahl von Tönen wirklich und bestimmt angewendet. Man kann sich eine deutliche Anschauung von dem Wesen und Unterschiede der Töne machen, wenn man auf einem Clavierinstrumente, z. B. dem Pianoforte, alle Töne, welche dasselbe mittelst Tastenanschlags hervorbringt, nach einander von dem tiefsten bis zum höchsten Tone hören läßt. Bei dieser Untersuchung werden wir finden, daß jede folgende rechtsliegende Taste einen immer höhern Ton angibt und hören läßt;

diejenigen Töne aber, welche auf den sogenannten Untertasten hervorgebracht werden, geben eine dem Gehöre und Gefühle wohlgefällige, natürliche Tonreihe.

56. **Frage:** Wie heißt nun der Inbegriff aller dieser Töne?

Antwort: Der Inbegriff aller dieser Töne heißt Tonsystem, und enthält alle in der Musik zur Anwendung kommenden Töne.

57. **Frage:** Wie viel gibt es deren?

Antwort: Ungefähr etwa hundert, von denen die größte Anzahl zuerst auf der Orgel, und dann auf dem Pianoforte zur Anwendung kommen.

58. **Frage:** Hat man für jeden dieser vielen Töne einen besonderen Namen?

Antwort: Nein, es würde zu beschwerlich sein, jeden derselben einzeln zu benennen.

59. **Frage:** Wie hat man sie geordnet und genannt?

Antwort: Man hat sie unter sieben Inbegriffe und Namen geordnet, die man die sieben Tonstufen oder das musikalische Alphabet nennt.

60. **Frage:** Aus welchen Tönen besteht das musikalische Alphabet?

Antwort: Es besteht aus den Tönen: **c, d, e, f, g, a, h.**

Anmerkung. Andere Nationen, z. B. Franzosen, Italiener, haben zur Benennung nicht die sieben Buchstaben des Alphabets, sondern gewisse

1 2 3 4 5 6 7

Sylben, diese heißen: **ut, re, mi, fa, sol, la, si**; statt der ersten Sylbe gebraucht man auch **do**, und dann heißen sie: **do, re, mi, fa, sol, la, si.** Ueber den Ursprung dieser Benennung vergl. man die musikalische Geschichte und Guido von Arezzo, den muthmaßlichen Erfinder und Verbesserer der Notation.

Warum übrigens das musikalische Alphabet nicht mit **a**, sondern mit **c** anfängt, und daß der Ton **h** statt des ursprünglichen **b** eingeführt wurde, hat wieder seinen Grund in dem Geschichtlichen der Notation.

61. **Frage:** Wo werden uns die Töne des musikalischen Alphabets am anschaulichsten?

Antwort: Auf der Tastatur eines Clavierinstrumentes, wo die langen oder weißen Tasten desselben gerade die Töne angeben, wie sie das Alphabet benennt, und zwar so, daß, wenn man von der Linken zur Rechten hingeht, jene lange weiße oder Untertaste, welche neben den zwei kurzen schwarzen Obertasten links liegt, den Ton c, die nächste Untertaste d u. s. f. e, f, g, a, h gibt, so daß letzteres h gerade wieder neben einem folgenden c liegt. (Man vergl. das Bild einer Tastatur.) Diese Ordnung der sieben Töne und sieben Untertasten kehrt nun immer wieder, je nachdem ein Instrument mehr oder weniger Tonumfang hat.

62. **Frage:** Wie wollen wir nun die mehrmals wiederholte Ordnung von sieben Tönen und Tonbenennungen unterscheiden, eintheilen und benennen?

Antwort: Wir wollen sie dadurch unterscheiden, daß wir diese sieben Tonstufen mit Einschluß des wiederkehrenden ersten, der dann aber auch als achter erscheint, in eine Abtheilung zusammenfassen, und diese Abtheilung ein Oktavenfach oder kurzweg eine Oktave nennen.

63. **Frage:** Was ist also eine Oktave oder ein sogenanntes Oktavenfach?

Antwort: Eine Oktave ist ein Inbegriff aller sieben Tonstufen bis zur Wiederkehr der ersten, die man zugleich auch als achte Tonstufe ansieht.

64. **Frage:** Wie werden diese Oktaven, da es ihrer bekanntlich mehrere gibt, von einander unterschieden?

Antwort: Sie werden durch besondere Benennungen unterschieden, und zwar so, daß die erste Oktav vom tiefsten c (der neuern Pianoforte) bis zum folgenden 2. c die Contra-Oktav, die nächstfolgende vom 2. bis zum 3. c die große Oktav, die folgende vom 3. bis 4. c die kleine oder ungestrichene Oktav, vom 4. bis 5. c die eingestrichene, vom 5. bis 6. c die zweigestrichene, vom 6. bis 7. c die dreigestrichene Oktav genannt werden; die noch über diesem 7. c liegenden Töne bilden endlich die viergestrichene Oktav, welche aber in der Regel, selbst bei den neuesten Instrumenten noch nicht vollständig ist. Dagegen aber finden sich bei den letztern unter dem Contra-C noch zwei Tasten, $\underline{\underline{A}}$, $\underline{\underline{H}}$, die man in der Buch-

staben-Tonschrift mit zwei Strichen unter den großen Buchstaben bezeichnet, und Subcontra-Töne nennt.

65. **Frage:** Wie bezeichnet man die Unterschiede dieser Oktaven in der Schrift durch Buchstaben?

Antwort: Man bezeichnet die Contra-Oktav mit großen Buchstaben und darunter gesetzten Querstrichen; z. B.:

$\underline{C}, \underline{D}, \underline{E}, \underline{F}, \underline{G}, \underline{A}, \underline{H}.$
Contra-Töne

C, D, E, F, G, A, H.
große Oktav

c, d, e, f, g, a, h.
kleine oder ungestr. Oktav

$\bar{c}, \bar{d}, \bar{e}, \bar{f}, \bar{g}, \bar{a}, \bar{h}.$
eingestrichene Oktav

$\bar{\bar{c}}, \bar{\bar{d}}, \bar{\bar{e}}, \bar{\bar{f}}, \bar{\bar{g}}, \bar{\bar{a}}, \bar{\bar{h}}.$
zweigestrichene Oktav

u. s. f. Die dreigestrichene Oktav mit drei, die viergestrichene mit vier Strichen.

Anmerkung. Die Benennung der Oktavenfächer hat ihren Ursprung in der Geschichte der Musik, und zwar aus jener Zeit, wo man die Töne blos durch Buchstaben, wie heut zu Tage durch unsere Noten darstellte; diese Bezeichnung war übrigens sehr mangelhaft, weil ihr die rhythmisch bestimmte Bezeichnung fehlte, was nur erst durch die Erfindung der Mensuralnote möglich wurde. Man nannte diese Buchstaben-Tonschrift auch Tabulatur, und zwar deutsche Tabulatur im Gegensatze zur italienischen, welch letztere sich schon der Noten bediente. (Man vergl. den Artikel: „Tabulatur" in Schillings Universallexicon.)

66. **Frage:** Was ist, oder wie entsteht eine Tonleiter?

Antwort: Eine solche Tonreihe, in der man von Stufe zu Stufe wie auf einer Leiter immer höher oder tiefer steigt, ist oder heißt eine Tonleiter, oder Scala nach dem Italienischen, auch Gamma oder Solfa.

67. **Frage:** Wie kann man diese verschiedenen Tonreihen und Oktavenfächer noch abtheilen?

Antwort: Die tiefer liegenden Oktavenfächer, als Contra-, große und kleine Oktav, bilden zusammen die tiefere Abtheilung, welche man gewöhnlich mit dem Namen **Bass** bezeichnet; die höher liegenden Tonfächer, als ein-, zwei-, drei- und mehrgestrichenen, begreift man gewöhnlich unter der Benennung **Discant**.

Bei dieser Abtheilung macht das $\bar{c}$ den Grenzpunkt aus. Doch wird dieser Grenzpunkt zuweilen überschritten, so, daß einige Töne der eingestrichenen Oktav noch zum Baß-Systeme, und hinwieder höhere Töne der kleinen Oktav zum Discant-Systeme gezählt werden. Man begreift die eingestrichene und kleine Oktav auch unter der Benennung der mittlern Tonlage, auch nach den Stimmklassen, die Tenor-Lage, Alt-Lage u. s. w. Zur deutlichen Veranschaulichung vergleiche man das Logier'sche Noten- oder Tonleiterbrett, welches über die Tastatur aufgestellt wird, um den Schülern die verschiedenen Oktavfächer und den Unterschied zwischen Baß und Discant zu veranschaulichen.

Anmerkung. Man hat auch noch eine andere Benennung der Oktavfächer nach dem Längenmaße der Orgelpfeifen. So hat z. B. eine Orgelpfeife, welche das große C intoniren soll, eine Länge von 8 Fuß, jene, die eine Oktav tiefer klingt, 16 Fuß; dagegen mißt das kleine c 4 Fuß, das eingestrichene 2 Fuß, das zweigestrichene 1 Fuß u. s. f., jedes folgende c immer die Hälfte weniger Längenmaß.

Erste Aufgabe für den Schüler.

Bei der musikalischen Unterweisung ist das erste und wichtigste, die Intonation oder Tonangebung nebst der Fähigkeit, angegebene Töne nachzusingen oder nachzuspielen. Der Lernende muß daher schon frühzeitig geübt werden, alles Hörbare zu unterscheiden, die Auffassung, Vorstellung und Darstellungsfähigkeit für Tonverhältnisse müssen geweckt werden, er muß jeden Ton nach Höhe und Tiefe, nach Ort und Zeit unterscheiden, benennen, nachsingen und nachspielen können. Man kann bei diesen Uebungen etwa so verfahren, daß man zuerst jeden einzelnen gleichnamigen Ton in jedem beliebigen Oktavenfache intoniren und hören lernt; man gehe z. B. vom eingestrichenen c, als einem der faßlichsten Töne aus, unterscheide dann alle c, welche über und unter demselben liegen, eben so verfahre man mit den übrigen Tönen, und gehe dann die Töne stufenweise nach Art der Tonleiter durch, sowohl von unten nach oben, aufsteigend, als von oben nach unten, absteigend. Man kann dabei etwa folgende Fragen stellen: Welches ist das tiefste c, und wie klingt es? welches das höchste? wo liegt das große C? um wie-

viel Oktaven liegt das eingestrichene c höher als das Contra=C? Wo liegt das große A? wo das zweigestrichene d? u. s. w.

Der Tonsinn des Musikers muß fähig sein, hörbar werdende Tonverhältnisse nicht blos durch das Gehör zu erkennen, sondern er muß sich dieselben auch innerlich vorstellen, um sie jeden Augenblick reproduciren zu können; kurz, er muß ein Tongedächtniß haben.

Zweiter Abschnitt.

Das Notensystem. Notirung der Töne.

68. **Frage:** Wie bezeichnet man in der Musik die Töne?

Antwort: Man bezeichnet die Töne durch Punkte, ovale Ringe, um sie für das Auge sichtbar darzustellen, und nennt diese Zeichen Noten oder Tonzeichen. Sie sind das in der Musik, was die Buchstaben oder Lautzeichen in der Sprache sind. So wie diese für jeden Sprachlaut eines Zeichens, eines Buchstabens bedarf, so die Musik für jeden hörbaren Ton eines sichtbaren Zeichens. „Zuerst die Sache, dann das Zeichen,“ das ist ein pädagogischer Grundsatz. Man sollte daher in der Musik nicht mit den Noten, sondern mit den Tönen anfangen.

69. **Frage:** Kann man diese Tonzeichen etwa wie die Buchstaben auf jeden beliebigen Raum schreiben?

Antwort: Nein, es sind dazu fünf parallel=horizontal gezogene Linien sammt ihren Zwischenräumen erforderlich, um auf diese die sogenannten Tonzeichen zum Unterschiede nach Höhe und Tiefe ihres Klanges zu schreiben und zu stellen.

70. **Frage:** Warum eben auf fünf Linien?

Antwort: Erstens hat eine ungerade Linienzahl den Vortheil, daß eine Linie Mittellinie ist, das Liniensystem in zwei Hälften theilt und übersichtlicher macht; zweitens geben drei Linien mit ihren Zwischenräumen nicht einmal zur Oktave Raum, sind also für unser System nicht zureichend; dagegen bieten fünf Linien hinlänglichen Raum für eine Oktave.

Eine größere Linienzahl, etwa wie sechs, sieben oder noch mehr Linien, würde das Auge verwirren und den Ueberblick erschweren.

71. **Frage:** Wie heißt man nun die fünf Linien nebst den vier Zwischenräumen?

Antwort: Man nennt sie das Liniensystem, den Notenplan oder das Notensystem.

Anmerkung. Beim Notenschreiben bedient man sich eines besondern Instrumentes, das man Rastral nennt, und fünf metallene in Eins verbundene Schnäbel für die fünf Linien hat.

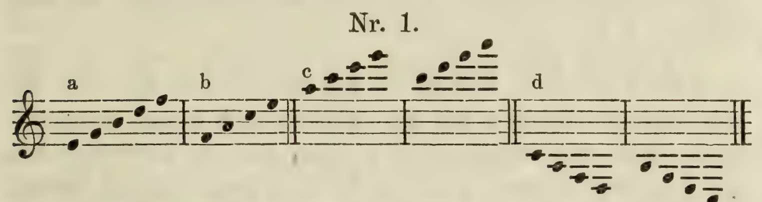
72. **Frage:** Wie viel Töne können wir auf die fünf Linien und ihre Zwischenräume aufzeichnen?

Antwort: Eigentlich nur neun Töne, und mit der über der höchsten und unter der tiefsten gelegenen Stelle jedoch elf.

73. **Frage:** Da wir aber bei weitem mehr als elf Töne in unserm Tonsysteme besitzen, wo schreiben wir die übrigen Noten hin?

Antwort: Wir bedienen uns dazu der sogenannten Hilfs- oder Nebenlinien, sowohl ober- als unterhalb der fünf Hauptlinien, und schreiben auf diese und deren Zwischenräume die höhern und tiefern Töne. Wir geben hier unter Nr. 1 der Notenbeispiele die Anfänge der Notation nach der bisher aufgestellten Entwicklung. Wir sehen bei a) die fünf Hauptlinien mit Noten bezeichnet, bei b) die Zwischen- und Nebenräume notirt, bei c) die oberhalb befindlichen Hilfslinien sammt ihren Nebenstellen, bei d) endlich die unterhalb liegenden Hilfslinien und Nebenstellen bezeichnet.

Nr. 1.



Anmerkung: Statt dieser Notenpunkte hätte man sich eben so der ovalen Ringe bedienen können, auch hätten diese Punkte und Ringe mit Strichen versehen werden können, wie z. B. hier: 𝅘𝅥 𝅗𝅥, doch wird von den verschiedenen Formen der Noten, welche die Dauer oder Geltung des Tones bestimmen, erst in der zweiten Abtheilung dieser allgemeinen Musiklehre, in der Rhythmik die Rede sein können.

74. **Frage:** Wissen wir nun eben auch schon, auf welche Notenstelle irgend ein beliebiger Ton verzeichnet werden soll?

Antwort: Nein, es muß erst festgesetzt werden, wo irgend ein Ton stehen soll, von dem aus alle übrigen zu bestimmen oder zu bezeichnen sind.

75. **Frage:** Was hat man hiezu nothwendig?

Antwort: Gewisse Zeichen, die man Tonschlüssel oder kurz weg, Schlüssel nennt, die Aufschluß geben oder anzeigen, daß auf der von ihnen bezeichneten Linie irgend ein bestimmter Ton notirt werden soll.

76. **Frage:** Wie viele solcher Schlüssel gebrauchen wir gewöhnlich?

Antwort: Wir gebrauchen ihrer gewöhnlich drei:

Den **G**= oder Violin=Schlüssel.
Den **C**=Schlüssel.
Den **F**= oder Baß=Schlüssel.

Anmerkung. Diese Schlüssel waren ursprünglich Buchstaben, die aber im Verlaufe der Zeit so verkrüppelt und verunstaltet wurden, bis sie allmälig die gegenwärtige Form erhielten. So ist z. B. der Violin=Schlüssel nichts anderes als ein verzogener Buchstabe G. Das Nähere über die Entstehung der Schlüssel gehört in die Geschichte der Musik und der Notation überhaupt.

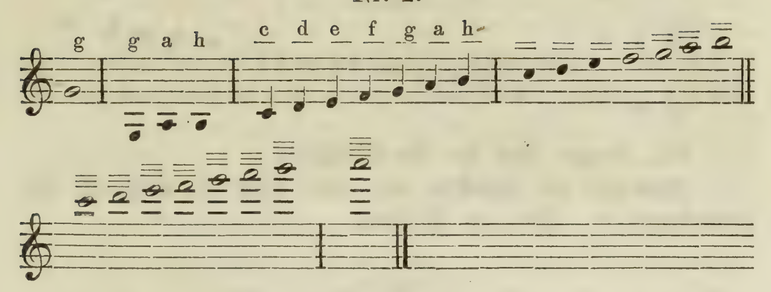
77. **Frage:** Welche Gestalt hat der **G**=Schlüssel, und was zeigt er an?

Antwort: Der **G**=Schlüssel hat diese Gestalt 𝄞 oder 𝄞 und zeigt an, daß auf der von seinem untern Bogen umschlungenen Linie das eingestrichene g stehen soll; er hat seinen Sitz auf der zweiten Linie. Dieser Schlüssel heißt deßhalb Violin=Schlüssel, weil er zuerst für dieses Instrument angewendet wurde.

Anmerkung. Es gab ehemals auch einen sogenannten französischen Violin=Schlüssel, welcher auf der ersten Linie stand und für diese Stelle das eingestrichene g bestimmte.

Hier sehen wir eine Notenreihe im gewöhnlichen Violin=Schlüssel aufgezeichnet.





78. **Frage:** Wollte man z. B. im Violin-Schlüssel das kleine f notiren, wo käme es hin? oder das dreigestrichene a u. s. w.?

Antwort: Das kleine f käme auf die dritte Notenlinie unterhalb der Hauptlinien, und das dreigestrichene a über die dritte Nebenlinie oberhalb des Liniensystems.

79. **Frage.** Welche Gestalt hat der Baß-Schlüssel und wo hat er seinen Sitz?

Antwort: Der Baß-Schlüssel hat diese Gestalt 𝄢 oder 𝄢 und zeigt an, daß auf der von ihm umschlungenen Linie das kleine f steht. Er nimmt stets seinen Platz auf der vierten Linie ein. Man sehe Nr. 3.

Nr. 3.

f f g a h c h a g f e d c h a g f e d c h a g f e d c

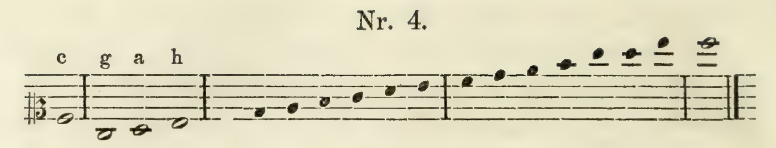
80. **Frage:** Was bedeutet und zeigt der C-Schlüssel an?

Antwort: Der C-Schlüssel deutet an, daß auf der von ihm bezeichneten Linie das eingestrichene c stehen und intonirt werden soll. Er hat diese Gestalten: 𝄡 oder 𝄡 oder 𝄡, und wird in dreifacher Weise als Discant-, Alt- und Tenor-Schlüssel gebraucht.

81. **Frage:** Wo steht der Discant-Schlüssel?

Antwort: Auf der ersten Linie, welche die Stelle für das eingestrichene c ist. Bei Nr. 4 sehen wir ein Beispiel.

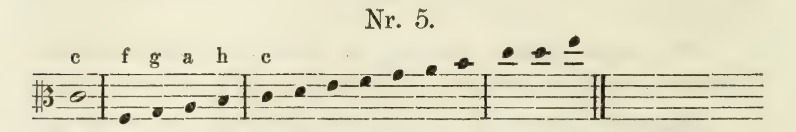
Nr. 4.



82. Frage: Und der Alt-Schlüssel?

Antwort: Er bezeichnet die dritte Linie als Sitz des eingestrichenen c. Hier ein Beispiel:

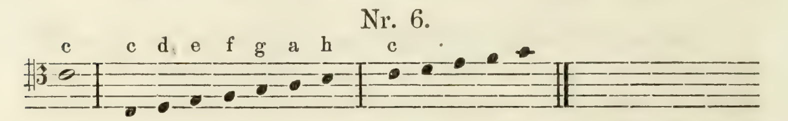
Nr. 5.



83. Frage: Und der Tenor-Schlüssel?

Antwort: Hat seinen Sitz auf der vierten Linie wie folgendes Beispiel Nr. 6 zeigt.

Nr. 6.



Dies sind die drei üblichen Anwendungen des C-Schlüssels. In alten Schriften findet man ihn auch auf der zweiten Linie, er hieß dann Mezzosopran-Schlüssel und hielt die Mitte zwischen Alt und Discant.

Anmerkung. Der F- oder Baß-Schlüssel wurde ehedem für den Bariton (hohen Baß, Mittelstimme zwischen Tenor und Baß, und höher liegende, obwohl noch dem Baß angehörige Instrumente) auf der dritten Linie als Bariton-Schlüssel und für sehr tiefe Stimmen sogar auf der fünften Linie gebraucht. Uebrigens reichen die jetzt noch gebräuchlichen drei Schlüssel für das ganze Tonsystem hinlänglich aus.

G. Weber in seiner Tonsetzlehre fordert mit Recht, daß jeder Musikstudirende sich mit den fünf gebräuchlichen Schlüsseln vertraut machen müsse, weil sie in den Partituren aller unserer Meisterwerke einheimisch sind. Es kommt aber beim Erlernen der Schlüssel alles auf die rechte Methode an. Man darf nur bei jedem Schlüssel von seinem Standpunkte der Bezeichnung, z. B. beim Violin-Schlüssel

vom eingestrichenen g auf der zweiten Linie, beim Baß=Schlüssel vom kleinen f auf der vierten Linie gedacht und bei den drei C=Schlüsseln jedesmal vom eingestrichenen c (im Discant auf der ersten, im Alt auf der dritten, im Tenor auf der vierten Linie) ausgehen und dann stufenweise nach der Tonleiter die Töne abzählen. Man denke sich nur immer das eingestrichene c als den Mittelpunkt und vergleiche den Standpunkt desselben in allen Schlüsseln, so wird man finden, daß im Violin=Schlüssel als höchste Stimme das c auf der ersten Nebenlinie unterhalb des Notensystems, im Discant=Schlüssel dasselbe auf der ersten Hauptlinie, im Alt=Schlüssel auf der dritten, im Tenor=Schlüssel auf der vierten und im Baß=Schlüssel auf der ersten Nebenlinie oberhalb des Notensystems seinen Sitz hat.

84. **Frage:** Wozu dienen so viele Schlüssel und warum hat man nicht an einem genug?

Antwort: Wollte man irgend einen Schlüssel allein gebrauchen, so würden wir in der Höhe oder in der Tiefe gar zu viele Linien nöthig haben, was besonders bei dem tonumfangreichen Pianoforte der Fall wäre. Wollte man z. B. die ein= und zweigestrichene Oktave im F-Schlüssel notiren, so würde hiezu eine Menge Nebenlinien nothwendig sein, die das Notenlesen erschweren und unbequem machen; so umgekehrt ließe sich die kleine Oktav ebenfalls nur mit vielen Nebenlinien im Violin=Schlüssel darstellen.

85. **Frage:** Für welche Stimmen ist also der Violin=Schlüssel am bequemsten zu brauchen?

Antwort: Für die höher klingenden Singstimmen und Instrumente, z. B. für die Sopran=Stimme, für die Geige, Flöte, Clarinette, Oboe u. s. w.

86. **Frage:** Für welche Stimmen und Instrumente eignet sich der Baß=Schlüssel?

Antwort: Für den Singbaß, Contrabaß, Violoncello, Fagot, Baßposaune, kurz für alle tief liegenden Instrumente.

87. **Frage.** Welche Schlüssel gebraucht man am bequemsten für die mittlere Tonlage?

Antwort: Die Bratsche oder Alt=Geige hat am bequemsten den Alt=Schlüssel, deßgleichen auch die Alt=Stimme, die Tenor=Stimme den Tenor=Schlüssel.

88. **Frage:** In welcher Stufenordnung stehen nun die sämmtlichen Schlüssel?
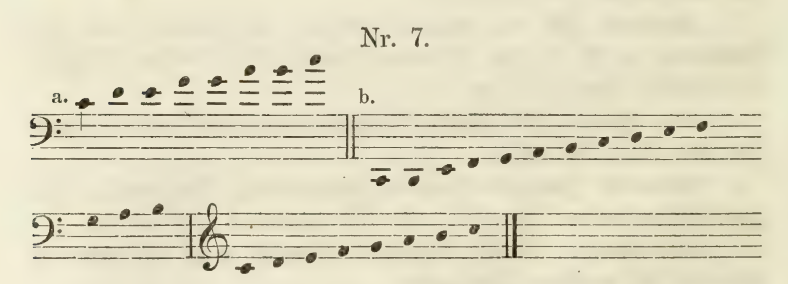
Antwort. Sie stehen in der Ordnung, daß der Violin-Schlüssel für die höchsten Tonreihen, der Discant-Schlüssel noch zwei Stufen tiefer, der Alt-Schlüssel hingegen um vier Stufen tiefer als der Discant-Schlüssel steht, noch zwei Stufen tiefer findet sich der Tenor-Schlüssel, endlich am tiefsten und zwar vier Stufen unter dem Tenor-Schlüssel der Baß-Schlüssel.

Anmerkung. Es ist übrigens nicht zu läugnen, daß man sich durch zu viel Abstufungen im Gebrauche der Schlüssel im Notenlesen und Treffen leicht verwirren kann, so daß man mit Recht von der allzuhäufigen Anwendung verschiedener Schlüssel zurückgekommen ist und manche dieser Schlüssel füglich durch andere ersetzt, um das Notenlesen dem Musikausführenden, namentlich dem Dilettanten zu erleichtern. So ist es jetzt Mode geworden, den Tenor-Schlüssel bei den hohen Männerstimmen durch den Violin-Schlüssel zu ersetzen.

89. **Frage:** Wann wechselt man mit den Schlüsseln?

Antwort: Wenn eine Tonreihe sich so weit erstreckt, daß keiner von allen Schlüsseln ganz genügen kann. Eine Tonreihe vom großen bis zum zweigestrichenen g z. B. würde weder für den Violin-, noch für den Baß-, noch für einen andern der Mittelschlüssel bequem zu fassen sein; man läßt also am geeigneten Orte einen andern Schlüssel eintreten. Hier einige Beispiele für den Schlüsselwechsel:

Nr. 7.



Bei a) sieht man die Unbequemlichkeit der Dastellung, bei b) sind alle Töne dieser drei Oktaven mit Hilfe des Schlüsselwechsels bequem aufgezeichnet.

90. Frage: Wie lange gilt ein Schlüssel?

Antwort: Jeder Schlüssel gilt für die ganze Notenreihe, vor der er steht, bis ein anderer eintritt. Soll der neueingetretene Schlüssel auch in der folgenden Zeile weiter gelten, so setzt man in der Regel, um die Notenzeile zu bezeichnen, zuerst den gewöhnlichen Schlüssel, darnach aber den neu eingeführten, wie im vorigen Beispiele.

Zweite Aufgabe.

Die nächste Uebung des Schülers ist nun, sich in der Notation und Intonation der gebräuchlichsten Schlüssel zu vervollkommnen. Um das Notenlesen gründlich zu erlernen und die genaue Notenkenntniß in den gebräuchlichsten Schlüsseln sich anzueignen, muß man eine klare Anschauung und Kenntniß haben, daß die Notenleiter ein getreues Abbild von der Tonleiter ist, daß die Noten stufenweise auf den Linien und Zwischenräumen auf- und absteigen, wie die Töne in der Tonleiter. Man muß sich das Ton- und Notensystem in dreifacher Weise vorstellen: Erstens nach der Tastenordnung des Claviers, zweitens nach dem wirklichen Erklingen der Tonstufen mittelst des Gehörs, und drittens nach der schriftlichen Darstellung der Tonstufen im Notensysteme; etwa auf folgende Weise: Man spiele irgend einen Ton, etwa das $\bar{c}$, höre dasselbe und singe es nach; schreibe dann diesen Ton in irgend einem entsprechenden Schlüssel, für das Auge darstellend, nieder, und so ergeben sich in einem Momente Anschlag oder Intonation, Wahrnehmung des Gehörten und schriftliche Darstellung für das Auge. Der Schüler verfasse Tabellen in den verschiedenen Schlüsseln, lerne nach und nach jedes beliebige Oktavenfach schriftlich darstellen. Man kann sich hierinnen so üben, daß man irgend einen Ton oder Schlüssel festsetzt, z. B. den G-Schlüssel, das g auf der zweiten und von da aus auf- und abwärts die stufenweise folgenden Noten aufzeichnet und benennt; z. B.: $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$, $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$. Auch kann man diese Uebung sprungweise machen, indem man immer eine Stufe überspringt und so von einer Notenlinie zur nächstfolgenden, oder von einem Notenzwi-

schenraume zum nächsten auf- oder absteigend fortgeht. Es stellen sich dabei die sogenannten Terzenverhältnisse heraus, die wir bei der Intervallenlehre kennen lernen, z. B.: $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$; $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{a}$ $\bar{c}$; $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ u. s. f. Es versteht sich, daß alle diese Uebungen am Instrumente intonirt, das heißt: die gelesenen Noten mit ihrem entsprechenden Klange auf dem Instrumente angegeben werden müssen.

Dritter Abschnitt.

Von den Versetzungszeichen.

A. Erhöhung.

91. **Frage:** Haben wir bisher schon alle Töne schreiben und kennen gelernt, die zu unserm Tonsysteme gehören?

Antwort: Nein, es fehlen noch die für Obertasten nöthigen Tonzeichen und wir waren bisher noch nicht im Stande, unser Tonsystem in seiner ganzen möglichen Entwicklung und Vollendung hinzustellen. Die Claviatur wird uns auch hier wieder als Anschauungsmittel zur leichtern Auffassung dienen.

92. **Frage:** Durch was geschieht und bezeichnet man die Erhöhung eines Tones?

Antwort: Man bezeichnet die Erhöhung eines Tones durch ein vor die Note gesetzes Kreuz (♯). Ein solches Kreuz erhöht nun den Ton, den die Note bezeichnet, um einen sogenannten Halbton und man greift auf den Tasten-Instrumenten die nächste Taste rechts, gleichviel, ob diese eine Ober- oder Untertaste ist.

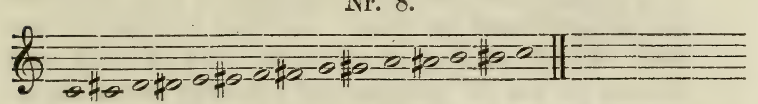
Anmerkung. Unlogisch, mithin unrichtig ist die Erklärung, welche man so oft in Musiklehren und Clavierschulen liest: Das Kreuz vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton oder ein ♯ erhöht eine Note um einen halben Ton 2c. Die Note wird aber nicht erhöht, sondern der Ton; die Note ist blos das Zeichen für den Ton, und verändert ihren Ort auf dem Notensysteme nicht im Geringsten.

93. **Frage:** Wie werden die so erhöhten Töne nun genannt?

Antwort: Jeder durch ein ♯ erhöhte Ton bekommt nun

zu seiner ursprünglichen Benennung die Sylbe is hinzu — so wird nun aus c — cis, d — dis, e — eis, f — fis, g — gis, a — ais, h — his. Hier sehen wir jeden dieser erhöhten Töne in Noten dargestellt. Es scheinen ihrer vierzehn zu sein, nach dem Klange sind ihrer nur zwölf, denn eis klingt wie f und his wie c.

Nr. 8.



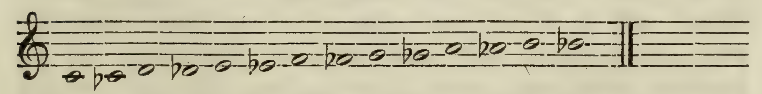
Man spiele, singe und höre das vorstehende Beispiel, und bemerke vorläufig, daß die Töne eis und f, his und c auf den Clavierinstrumenten gleich klingen, folglich auf ein und derselben Taste gegriffen werden.

B. Erniedrigung.

94. **Frage:** Lassen sich die ursprünglichen Stammtöne nicht noch auf eine andere Art verändern und schriftlich darstellen?

Antwort: Sie lassen sich gegensätzlich auch noch erniedrigen, und in diesem Falle setzen wir ein sogenanntes b als Erniedrigungszeichen vor die betreffende Note, und so wird aus c — ces, aus d — des, aus e — es, aus f — fes, g — ges, a — as, h — hes oder b; es erhält hier jeder ursprüngliche Tonname die Sylbe es mit Ausnahme des erniedrigten e, das man der Kürze wegen es und nicht ees nennt; deßgleichen bei a, wo man nicht aes sondern as sagt; endlich nennt man das erniedrigte h gewöhnlich sogar b, indem es consequenter Weise hes heißen sollte. (Man sehe hier das Beispiel aller erniedrigten Stammtöne.)

Nr. 9.



Es scheinen hier wieder vierzehn verschiedene Töne zu sein, es sind deren aber nur zwölf, weil fes wie e und ces wie h klingen.

Anmerkung. Wir haben schon oben erwähnt, daß es consequenter wäre, das erniedrigte **h** **hes** zu nennen, und J. B. Logier, der Erfinder einer neuen Unterrichtsmethode im Clavierspiel und der Harmonielehre, hat es versucht, das **hes** statt **b** einzuführen, ist aber damit nicht durchgedrungen; ebenso wenig wie jene Tonlehrer, welche das erniedrigte **h** sogar **bes** genannt wissen wollten, weil der Ton **h** im mittelalterlichen Tonsysteme ursprünglich **b** hieß. Der Name thut übrigens nichts zur Sache, man halte es damit wie man wolle. Es läßt sich übrigens nicht läugnen, daß sich sowohl das **h** wie auch das **hes** als Hauchlaute sehr beschwerlich lautiren und intoniren lassen. Endlich sei noch erwähnt, daß die Franzosen für ihre Tonerhöhungen das Wort „**diese**" z. B. für **dis**: „**re diese**" und für die Erniedrigung den Ausdruck „**be mol**" z. B. für **des**: „**re be mol**" gebrauchen; die Engländer aber gebrauchen für **be** auch **hes**. Das Nähere und Ursprüngliche über die Versetzungszeichen, Tonbenennungen und Tonveränderungen gehört in die höhere Tonwissenschaft, namentlich in das Geschichtliche der Notation. (Vergl. des Werk: „Gründliche Abhandlung über die Unnütz- oder Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete von J. F. Schwanenberg. Wien 1797.")

95. **Frage:** Welche Töne nennen wir enharmonisch?

Antwort: Solche Töne, die nur dem Namen und der Schrift nach verschieden, der Tonhöhe nach aber dieselben sind. So sind z. B. **h** und **ces**, **e** und **fes**, **his** und **c**, **eis** und **f** enharmonische Töne.

96. **Frage:** Warum haben wir für unsere Töne doppelte Namen nothwendig?

Antwort: Es hat dies seinen Grund in der Entstehung und Entwicklung der verschiedenen Tonleitern und Tonarten, die wir später werden kennen lernen. Die Enharmonik bildet einen Theil der musikalischen Orthographie, denn wir werden finden, daß z. B. **cis** und **des** auf dem Clavierinstrumente zwar gleich klingen, aber hinsichtlich der Anwendung auf die Tonleiter jedes eine andere Deutung hat. So wird **cis** von **c**, und **des** von **d** abgeleitet.

97. **Frage:** Was ist eine chromatische Tonleiter, und was bedeutet das Wort: chromatisch?

Antwort: Die Tonleiter mit Einfügung aller erhöhten oder aller erniedrigten Töne, die nicht schon unter andern Namen enharmonisch vorhanden sind, nennen wir die chromatische Tonleiter; sie begreift in sich die sämmtlichen zwölf Töne eines Oktavenfaches, z. B.: von c bis zu einem folgenden c.

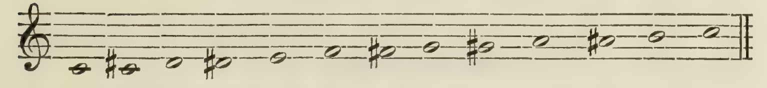
Anmerkung. Das Wort chromatisch kommt her von Chroma (griechisch Farbe) so viel wie gefärbte Töne. Die Alten sollen gewisse Töne der Scala mit rother Tinte im Gegensatze zu den schwarzen Noten der Haupttöne geschrieben haben.

98. **Frage:** Was ist für ein Unterschied zwischen der auf- und absteigenden chromatischen Leiter?

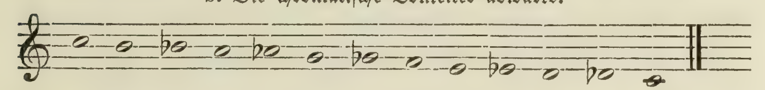
Antwort: Die aufsteigende chromatische Leiter wird nächst den sieben Haupttönen durch Erhöhungszeichen, Kreuze, die absteigende hingegen durch Erniedrigungen, Be dargestellt, wie hier bei Nr. 10 zu sehen ist.

Nr. 10.

a. Die chromatische Tonleiter aufwärts.



b. Die chromatische Tonleiter abwärts.



C. Das Widerrufungszeichen oder der Auflöser.

99. **Frage:** Was haben wir für ein Zeichen, wenn wir ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen angewendet haben und wollen den ursprünglichen Ton wieder eintreten lassen?

Antwort: Dann bedienen wir uns dazu des Widerrufungszeichens, gewöhnlich auch Auflöser genannt, das diese Gestalt hat: ♮; manche nennen es auch b-Quadrat. Es hebt die Wirkung des vorhergegangenen Kreuzes oder Be's auf, stellt also den erhöht oder erniedrigt gewesenen Ton wieder auf seine ursprüngliche Höhe; weßhalb es auch Wiederherstellungszeichen genannt wird. So wird z. B. aus cis wieder c und aus es wie-

der e. Die Wirkung des Auflösers ist übrigens eine zweifache, indem er bald den Ton erhöht, bald erniedrigt. War ein Ton erhöht, so wird er durch den Auflöser erniedrigt, war er hingegen erniedrigt, so wird er durch den Auflöser erhöht.

D. Doppelerhöhung und Doppelerniedrigung.

100. **Frage:** Was gebrauchen wir für Zeichen für die Doppelerhöhung eines Tones?

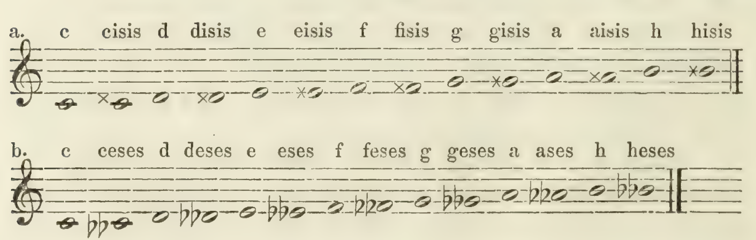
Antwort: Dazu gebrauchen wir das sogenannte Doppelkreuz, spanische Kreuz, welches diese Gestalt hat × oder ✱ und den bezeichneten Ton um zwei halbe oder um einen ganzen Ton erhöht; man greift dann nicht die nächste Taste rechts, wie beim einfachen ♯, sondern die nächstfolgende dritte Taste. Zum Beispiel:

c mit × auf der d-Taste. Dieser doppelt erhöhte Ton erhält dann zu seiner Benennung die Doppelsylbe isis, z. B.: cisis, disis ꝛc., aber nicht ciscis, disdis, wie manche wollen. Man sehe Nr. 11 a).

101. **Frage:** Durch welches Zeichen wird die Doppelerniedrigung eines Tones angezeigt?

Antwort: Durch ein Doppel-b, bb oder auch durch ein einfaches, aber größer geschriebenes b, welche letztere Bezeichnung aber, Mißverständnisse halber, bedenklich ist. Die so erniedrigten Töne werden um zwei Tasten tiefer, das heißt: links gegriffen und erhalten zu ihrer ursprünglichen Benennung die Doppelsylben eses, z. B.: ceses, deses, u. s. w. wie bei Nr. 11 b) zu sehen.

Nr. 11.



102. **Frage:** Wie soll nun eine Doppelerhöhung oder eine Doppelerniedrigung widerrufen werden?

Antwort: Durch ein Doppelwiderrufungszeichen. War z. B.: fisis und es soll wieder der ursprüngliche Ton f hergestellt werden, so schreibt man zwei Auflöser, wie bei a) im folgenden Beispiele.

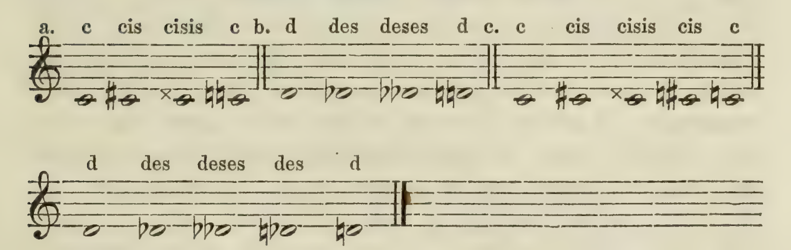
Soll ein doppelt erniedrigter Ton in seine ursprüngliche Lage zurückgeführt werden, so müssen ebenfalls zwei Auflöser gesetzt werden, wie bei b) im folgenden Beispiele.

103. **Frage:** Wie aber, wenn wir die Doppelerhöhung oder Erniedrigung nicht ganz, sondern nur zum Theil widerrufen, also auf die einfache Erhöhung oder Erniedrigung zurückführen wollen?

Antwort: Dann brauchen wir nur Ein Widerrufungszeichen zu setzen, dies müßte streng genommen genügen; damit aber Niemand irre werde und es für eine gänzliche Widerrufung halte, pflegt man das eine Kreuz oder Be, das noch fortgehen soll, hinter den einfachen Auflöser zu setzen, wie hier bei c).

Nr. 12.

Doppelter Auflöser der Erniedrigung.

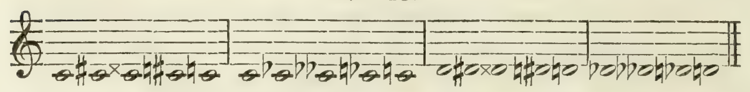


104. **Frage:** Wie viel Namen kann nun jeder Ton durch seine Doppelerhöhungen und Doppelerniedrigungen führen?

Antwort: Jeder Ton kann nun im Notensysteme auf dreifache Weise geschrieben und benannt werden, d. h.: dreimal mehrdeutig oder enharmonisch erscheinen, z. B.: c kann auch his oder deses heißen, d kann auch eses oder cisis heißen, und so jeder die Namen von drei nebeneinanderliegenden Notenstufen annehmen.

Jeder Stammton kann nun aber auf fünffache Weise verändert und benannt werden und zwar: erstens als Stammton, zweitens einfach erhöht, drittens doppelt erhöht, viertens einfach erniedrigt, fünftens doppelt erniedrigt, wie z. B. hier:

Nr. 13.



105. **Frage:** Wie nennt man alle diese Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen? und wie viele gibt es deren?

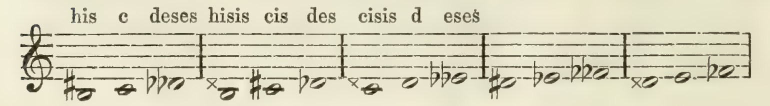
Antwort: Man nennt sie überhaupt Versetzungs- oder Tonveränderungszeichen. Es gibt deren fünf: erstens das einfache Kreuz ♯, zweitens das Doppelkreuz ×, drittens das Widerrufungszeichen oder Auflöser ♮, viertens das einfache **b** und fünftens das Doppelbee **bb**.

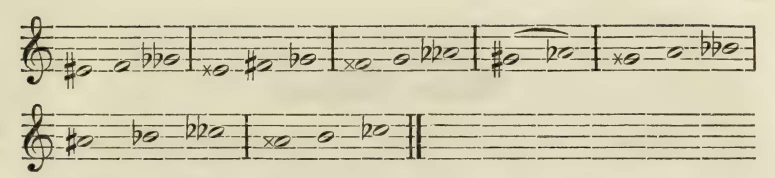
106. **Frage:** In wie vielerlei Gestalten kann nun jede der ursprünglichen Tonstufen erscheinen und wie viel gibt es überhaupt Tonbenennungen in unserm Tonsysteme?

Antwort: Jede dieser sieben ursprünglichen Tonstufen kann nun, wie schon oben bemerkt, in fünferlei Gestalten erscheinen, nämlich: unverändert, einfach erhöht, doppelt erhöht, einfach erniedrigt, doppelt erniedrigt. Da es nun überhaupt sieben Stammtöne gibt, und jeder dieser eine fünffache Veränderung zuläßt, so haben wir in unserem Tonsysteme fünfunddreißig Tonbennungen. Dasselbe Resultat erzielen wir, wenn, wie schon oben bemerkt, jeder der zwölf unterscheidbaren Töne auf dreifache Weise benannt und geschrieben wird, mit Ausnahme der Obertaste, welche zwischen **g** und **a** liegt, die nur auf zweifache Weise geschrieben wird, wenn man nicht diesen Ton durch drei Erniedrigungen oder Erhöhungen ableiten will, z. B.: von **h** oder von **f**, was nicht gebräuchlich ist. Man sehe das folgende Beispiel.

Enharmonische Darstellung der sämmtlichen Tonstufen.

Nr. 14.





Man sieht aus dem vorstehenden Beispiele, daß immer drei Töne gleich klingen und doch verschiedene Namen haben. Wir wollen dieses Ergebniß als Gleichheit des Klanges bei Verschiedenheit des Namens auffassen und benennen, hingegen das Resultat bei Nr. 12 als Verschiedenheit der Tonbenennung bei gleichen Notenstellen bezeichnen.

107. **Frage:** Was verstehen wir nun endlich unter Tonsystem?

Antwort: Unter Tonsystem verstehen wir nun den Inbegriff aller sieben Stufen, nebst ihren Erhöhungen und Erniedrigungen durch alle Oktaven. Wir fassen die sämmtlichen Töne auch noch in drei verschiedenen Beziehungen auf: erstens die sieben Haupttöne als diatonische Tonfolge oder Tonleiter, zweitens die sämmtlichen zwölf Töne einer Tastatur als chromatische Tonleiter, und drittens endlich die verschiedene Darstellung jeder Stufe durch chromatische Veränderungen, wie z. B.: bei Nr. 13 als enharmonische Tonleiter; und so spricht man auch von einem diatonischen, chromatischen und enharmonischen Ton- oder Klanggeschlechte. (Vergl. den 6. Abschnitt.)

Dritte Aufgabe.

Der Schüler hat nun die sämmtlichen Töne des Tonsystems durch alle Oktavenfächer theoretisch und praktisch einzuüben, zu notiren und zu intoniren; er fertige Notentabellen nach dem Muster von Nr. 12 und Nr. 14 an, intonire die sämmtlichen Töne am Instrumente, lerne sie unterscheiden nach ihrer Lage auf der Tastatur, nach ihrer Benennung und Stellung im Notensysteme, und endlich nach ihrem Klange.

Vierter Abschnitt.

Erleichterungen bei der Notenschrift. Erklärung verschiedener anderer Zeichen.

108. **Frage**: Welches ist unser höchste Schlüssel?

Antwort: Der G-Schlüssel.
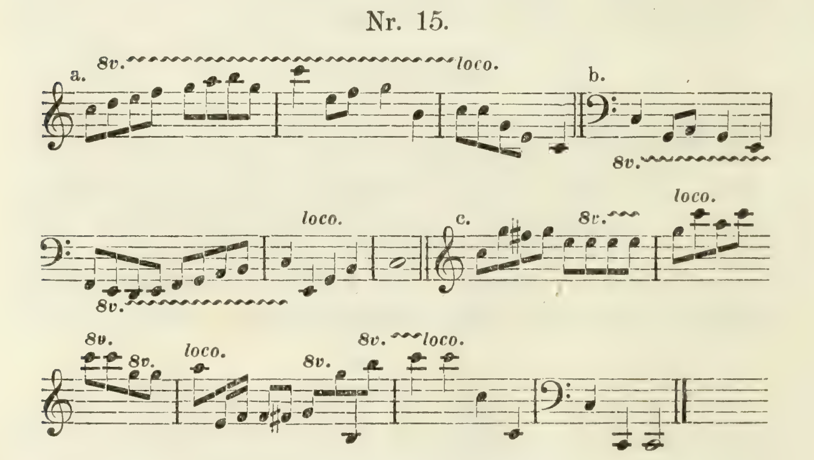
109. **Frage**: Und der tiefste?
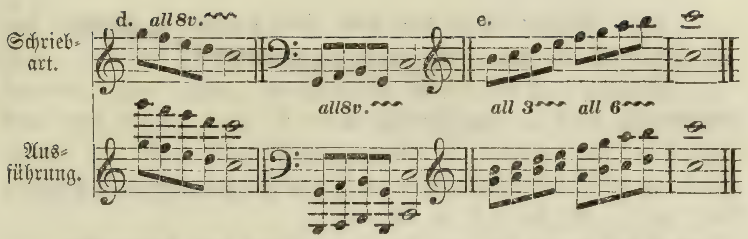
Antwort: Der F-Schlüssel.

110. **Frage**: Wie, wenn nun aber in einer sehr hohen oder sehr tiefen Tonreihe zu viel Nebenlinien die schnelle Uebersicht im Notenlesen erschweren?

Antwort: Dann bedient man sich einer erleichternden Schreibart, notirt die zu hohen Töne eine Oktave tiefer, und setzt die Ziffer 8 oder 8va darüber (Oktave), um anzudeuten, daß hier in der Oktave (nämlich in der höhern Oktave) zu spielen oder zu singen sei. Wird eine ganze Reihe solcher Töne tiefer notirt, so verlängert man das Oktavzeichen, so weit es gelten soll, 8va⁀⁀ und bezeichnet diese Stelle, wo die Noten wieder nach ihrer ursprünglichen Bedeutung zu lesen sind, mit loco (abgekürzt l.), am (rechten) Orte, wie z. B.: hier bei a) und b).

Nr. 15.





Man thut übrigens wohl, nicht zu oft mit dieser Schreibart und der ordentlichen Notirung zu wechseln, damit die Schrift nicht zu bunt und die beabsichtigte Erleichterung in der That eine Erschwerung werde, wie z. B. bei c) im Nr. 15.

111. **Frage:** Welche Erleichterung hat man anzuwenden, wenn eine Tonreihe von einer zweiten Tonreihe in der höhern oder tiefern Oktav begleitet werden soll?

Antwort: Dann kann man statt der äußern Notenreihe (der tiefsten im Baß oder höchsten im Discant) über oder unter die innere Notenreihe ein all 8va all ottava (in der Oktav mitspielen) setzen, wie bei d unter Nr. 15 zu sehen ist. Selten finden sich die Bezeichnungen alla 3za (terza) und alla 6ta (sista), um anzudeuten, daß mit der einen in Noten hingeschriebenen Tonreihe eine um drei oder sechs Töne höhere oder tiefere (wenn das Zeichen unten steht) mitgehen soll, wie z. B. bei e) unter Nr. 15.

112. **Frage:** Was bedeutet das Wort col in mehrstimmigen Sätzen und auch in Partituren?*)

Antwort: Es zeigt an, daß irgend eine aufgezeichnete Stimme mit einer andern, welche man, um die Noten zu ersparen, nicht erst aufzeichnet, gehen soll; z. B. col Basso, die betreffende Stimme soll mit dem Basso gehen, oder col Violino, mit der Violin gehend.

Am häufigsten kommt diese Bezeichnung in Partituren vor; die Mehrzahl mitgehender Stimmen deutet man durch coi an, z. B.: coi Violini, coi Flauti u. s. w.

---

*) Partitur nennt man jene schriftliche Abfassung einer mehrstimmigen Composition, wo jede einzelne Stimme auf einem besondern Systeme, deren Gesammtzahl durch eine Klammer (Accolade) verbunden wird, Takt für Takt über einander aufgezeichnet erscheint. (Das Stimmenganze, Stimmenbuch.)

113. **Frage:** Was hat man endlich noch für Zeichen, um die Notenschrift zum Theil ganz zu ersparen?

Antwort: Soll z. B. eine Stelle zwei-, drei-, viermal wiederholt werden, so schreibt man sie nur einmal hin, und setzt bis, ter, quater darüber, schließt auch wohl die ganze Stelle zu größerer Deutlichkeit mit einem Bogen oder mit Punkten ein, wie z. B. bei a) in Nr. 16.

114. **Frage:** Wann bedient man sich des Wiederholungs- oder Repetitions-Zeichens?

Antwort: Wenn ein ganzer Satz oder eine größere Stelle wiederholt werden soll; das Zeichen dafür besteht aus zwei senkrechten Strichen durch die Linien gezogen, mit vor- oder nachgesetzten Punkten, wie bei b) Nr. 16.

115. **Frage:** Welche Fälle sind bei der Repetition zu unterscheiden?

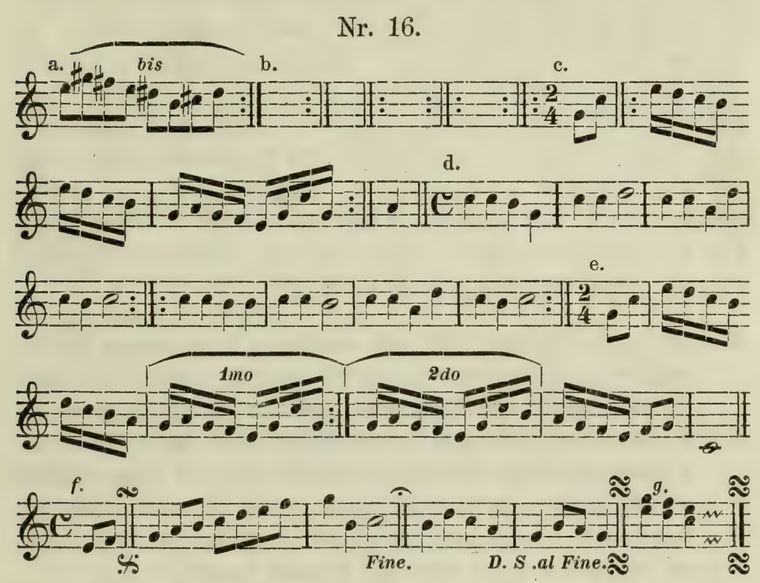
Antwort: 1. Soll ein Theil oder Satz vom Anfange des Tonstückes her wiederholt werden, so setzt man das Wiederholungszeichen an die Stelle, von welcher man zum Anfange zurückgehen und wiederholen soll.

2. Soll eine Stelle nicht vom Anfange wiederholt werden, so setzt man vor die Punkte, von denen wiederholt wird, das umgekehrte Wiederholungszeichen, so daß die ganze zu wiederholende Stelle von beiden Wiederholungszeichen eingeschlossen ist. Das Sätzchen bei c) unter Nr. 16 wird bis zur vorletzten Note (g) vorgetragen, dann wird von der dritten Note (e) alles wiederholt, und nun erst zur letzten oben niedergeschriebenen Note (a) weiter gegangen. Größere Beispiele hievon finden sich in den meisten Compositionen.

3. Soll nach dem einen Satze oder Theile auch der folgende wiederholt werden, so setzt man die Strichelchen des Wiederholungszeichens auf beide Seiten, um in Voraus darauf aufmerksam zu machen, daß, und von wo ein zweiter Satz zu wiederholen sein wird, wie bei d) unter Nr. 16.

4. Wenn ein größerer Satz wiederholt werden, und bei der Wiederholung am Ende eine kleine Aenderung erleiden soll, so bezeichnet man die zum zweitenmale abzuändernde Stelle mit einem überzogenen Bogen oder einer Klammer und den Wor-

ten 1ma (prima volta), so wie die darauf folgende Abänderung, die dann nach dem Wiederholungszeichen zu stehen kommt, mit 2da (seconda), um auszudrücken, daß das Erstemal die erste Stelle genommen, bei der Wiederholung aber (das Zweitemal) die erste Stelle übergangen und statt ihrer die zweite genommen werden soll, wie bei e) in Nr. 16.



116. **Frage:** Was bedeuten die Ausdrücke Da Capo, Fine etc?

Antwort: Da Capo oder D. C. a. c. heißt: vom Anfang, nämlich wieder vorn oder da anzufangen, wo die Bezeichnung steht. Soll die Wiederholung nur bis auf einen Punkt gehen und da das Tonstück geschlossen werden, so bezeichnet man den Schlußsatz mit Fine (Ende), fügt auch wohl, um ihn mehr in die Augen fallend zu machen, über der letzten Note dieses Zeichen ⌒ bei (das wir später zu andern Zwecken wieder finden werden), und setzt statt des einfachen da capo ein D. C. al fine d. h.: vom Anfang bis zu dem bezeichneten Ende hin.

117. **Frage:** Wann gebraucht man die Bezeichnung dal segno?

Antwort: Man gebraucht dal segno, d. s. (vom Zeichen), wenn nicht ganz vom Anfang, sondern von einer gewissen Stelle wiederholt werden soll, wie hier bei f in Nr. 16.

118. **Frage:** Wo und wann wird die Bezeichnung: come sopra gebraucht?

Antwort: Gewöhnlich in Partituren, wo mehrere Stimmen auf einander geschrieben sind; nämlich, wenn irgend eine Stelle wiederholt werden soll, so schreibt man die Wiederholung zuweilen nur in der Hauptstimme, z. B. in der Violinstimme, und setzt in die übrigen leer gelassenen Notensysteme come sopra (wie oben). (Eine Erleichterung, die übrigens bequemer für den Schreiber als für den Lesenden ist.) In alten Noten findet man zuweilen das sogenannte Anführungszeichen, welches so aussieht ⁓ und andeutet, daß die Noten auf der Stelle, auf der nächsten Seite so heißen werden, wie sie das Zeichen anzeigt. Ein Beispiel hievon bei g Nr. 16.

Anmerkung. Es wäre nun noch von einer Vereinfachung der Notenschrift zu reden, nämlich von der sogenannten Generalbaßschrift mittelst Ziffern und Signaturen, wo man durch die letztern die Noten erspart. Doch wird von dieser Ziffernschrift erst in der Harmonielehre das Nöthige vorkommen, eben so werden andere Erleichterungen und Vereinfachungen, z. B. die musikalischen Abbreviaturen, so wie noch mancherlei Nebenzeichen erst in der zweiten Abtheilung dieser Lehre zur Sprache kommen.

Fünfter Abschnitt.

Intervalle oder Messung der Tonverhältnisse nach Höhe und Tiefe.

119. **Frage:** Was heißt oder versteht man in der Musik unter dem Worte Intervall?

Antwort: Das Wort Intervall kommt von dem lateinischen intervallum und heißt: der Raum zwischen zwei Dingen. In der Musik ist der Ton, verglichen mit einem andern, selbst das Intervall. Die Intervalle bestimmen sich nach der Anzahl und Ordnung der Stufen.

120. **Frage:** Was bemerken wir an zwei verschiedenen Tönen?

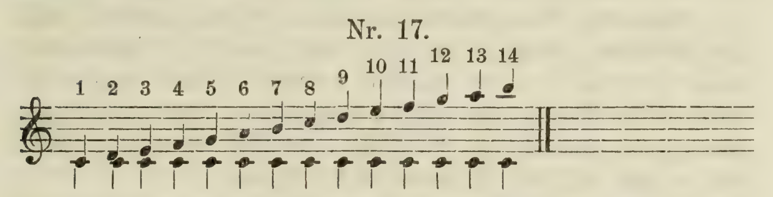
Antwort: Wir bemerken, daß der eine tiefer und der andere höher klingt. Die Entfernung von zwei verschiedenen Tönen soll nun abgemessen, und durch die Anzahl der dazwischen liegenden Stufen und durch Zahlnamen bestimmt werden. Dies ist der Gegenstand nachstehender Untersuchung der Intervalle.

121. **Frage:** Wie zählt man die Stufen in der Musik ab? und welcher Zahlnamen bedient man sich dabei?

Antwort: Man zählt die Stufen ordnungsmäßig von unten nach oben, und bedient sich dabei der lateinischen Zahlnamen, erste Stufe: **Prime**, zweite Stufe: **Secunde**, dritte Stufe: **Terz**, vierte Stufe: **Quarte**, fünfte Stufe: **Quinte**, sechste Stufe: **Sexte**, siebente Stufe: **Septime**, achte Stufe: **Octave**, neunte Stufe: **None**, zehnte Stufe: **Decime**, eilfte Stufe: **Undecime**, zwölfte Stufe: **Duodecime**, dreizehnte Stufe: **Terzdecime**, vierzehnte Stufe: **Quartdecime.**

Zählt man die Stufen von oben nach unten, so wird diesen Benennungen das Wort unter zugesetzt, z. B. Unter-Secunde, Unter-Terz, übrigens muß hier jede Stufe mit der ersten verglichen und abgezählt werden, wie z. B. in diesem Schema Nr. 17.

Nr. 17.



122. **Frage:** Was gewahren wir hier an der achten, neunten und den folgenden Stufen?

Antwort: Daß die achte nichts anderes ist, als die erste in einer höhern Oktave, die neunte nichts anderes, als eine Oktav höher gelegene Sekunde, die zehnte eine höhere Terz, die elfte eine höhere Quart u. s. w. (Sieh Frage 140.)

Anmerkung. Der Gebrauch der über der Oktave gelegenen Tonstufen wird sich erst später in der Harmonie und Compositionslehre entwickeln und feststellen.

123. **Frage:** Wenn nun c als Prime angenommen wird, was ist Secunde, Terz u. s. w.?

Antwort: Wird c als Prime angenommen, so ist d Secunde, e Terz, f Quarte, g Quinte, a Sexte, h Septime, c Octave.

124. **Frage:** Was können wir hiemit schon genauer angeben?

Antwort: Wir können hiemit schon das Verhältniß der Töne genauer angeben; z. B. nicht nur, daß g über dem c höher liegt, sondern genau bestimmen, daß es die fünfte Stufe von c, folglich um fünf Stufen höher ist, und wir begreifen nun, warum für die Entfernung von einem Tone zu einem andern der Ausdruck Intervall gewählt wurde.

Anmerkung. Besser wäre für diese Begriffsbestimmung der Ausdruck Tonverbindung; denn z. B. für die Prime, mit sich selbst verglichen, paßt der Ausdruck Intervall nicht. Da wir aber auch dieses Verhältniß in der Harmonie brauchen, so wenden wir jenen Namen uneigentlich für das Intervall der Prime an.

125. **Frage:** Sind nun die bisher erwähnten Bestimmungen der Tonentfernungen schon genügend, indem wir wissen, daß jede unserer Stufen fünf verschiedene Tonveränderungen begreift?

Antwort: Nein, die Abzählung der Stufen und der bloße Intervallname genügt hier noch nicht; es bleibt unbestimmt, welche Tonhöhe von der eigentlich benannten Stufe gemeint ist. Z. B.: Die Quinte von c kann nicht nur g, sondern auch gis, gisis, ges, geses sein; sie stehen alle auf der fünften Stufe von c, sind also alle Quinten dieses Tones.

126. **Frage:** Welcher Tonmaße bedienen wir uns, um die Entfernung der Intervalle genauer zu bestimmen?

Antwort: Wir bedienen uns dazu drei verschiedener Tonmaße, nämlich: des sogenannten Ganztones, des großen und kleinen Halbtones.

127. **Frage:** Was nennen wir einen Ganzton?

Antwort: Einen Ganzton bilden zwei nebeneinander liegende Stufen, zwischen denen sich in unserem System noch irgend ein brauchbarer Ton (auf der Tastatur noch irgend eine Taste) befindet; z. B. c zu d bilden einen Ganzton, denn zwi-

schen ihnen befindet sich eine Taste, welche cis oder des heißt. Eben so bilden d und e, cis zu dis, ges zu as u. s. w. Ganztöne, weil sich zwischen den beiden Tönen immer ein Zwischenton befindet; es ist gleichviel, ob auf den Tasteninstrumenten die beiden Töne, welche einen Ganzton bilden, Unter- oder Obertasten sind.

Vierte Aufgabe.

Bevor wir weiter gehen, ist es nöthig, daß sich der Schüler alle möglichen Ganz- und Halbtöne auf der Claviatur und dem Notensysteme aufsuche, sowohl auf Unter- als auch auf Obertasten. So bilden z. B. c-d einen Ganzton auf Untertasten, deßgleichen d-e, dagegen bilden cis-dis einen Ganzton auf Obertasten, ferner sind aufzusuchen die großen und kleinen Halbtöne. –

128. **Frage:** Was bildet einen großen Halbton?

Antwort: Zwei Töne, welche auf Tasteninstrumenten nebeneinander liegen, und im Notensysteme auf zwei nebeneinander liegenden Notenstellen sich befinden, bilden einen großen Halbton; z. B.: e zu f, h zu c, fis zu g, g zu as u. s. w.

129. **Frage:** Was bildet einen kleinen Halbton?

Antwort: Einen kleinen Halbton bilden zwei derselben Stufe angehörige Töne, die sich ebenfalls auf zwei nebeneinander liegenden Tasten befinden; z. B.: h zu his, c zu cis, es zu e, f zu fis u. s. w.

Uebrigens ist wohl zu unterscheiden, daß bei allen diesen Tonmessungen stete Rücksicht auf die betreffenden Notenstellen genommen wird, auf welche man eine Tonstufe verzeichnet; so z. B. bilden cis und dis wohl einen Ganzton, mithin eine Sekunde, weil beide Töne auf zwei nebeneinander liegenden Notenstufen verzeichnet werden; cis und es hingegen, obschon sie klingen wie cis und dis, bilden keinen eigentlichen Ganzton, weil es von e abgeleitet, und die e-Stufe um zwei Notenstufen höher, als die c- oder cis-Stufe ist. Derselbe Unterschied findet sich auch bei dem großen Halbtone, bei welchem sich die beiden Noten, die denselben schriftlich darstellen, stets auch auf zwei nebeneinander liegenden Notenstufen befinden. Beim kleinen Halbtone endlich aber sind beide Noten

ein= und derselben Stufe angehörig, wie z. B. c-cis, d-dis, e u. s. w. Daher bilden alle großen Halbtöne Sekunden=Intervalle, während die kleinen Halbtöne blos als übermäßige Primen erscheinen, was sogleich näher erklärt wird.

130. **Frage:** Wie messen wir nun unsere Tonverhältnisse ab?
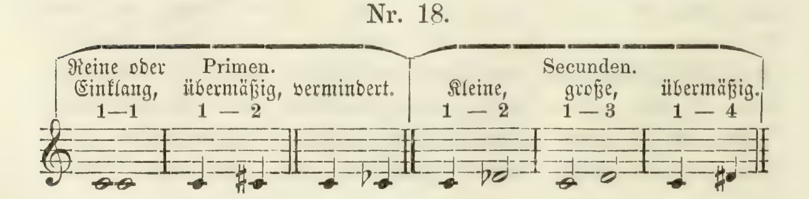
Antwort: Man zählt nämlich ab, wie viel große und kleine Halbtöne in jedem beliebigen Intervalle enthalten sind. Um sich jedoch in diesem weitläufigen Gebiete zurecht zu finden, und Ordnung in das Ganze zu bringen, wollen wir vorerst unsere Intervalle eintheilen, und zwar: 1. In sogenannte Haupt= oder natürliche Intervalle, die man auch unter dem Ausdrucke diatonische Intervalle, wie sie sich in den sieben natürlichen Tonstufen innerhalb einer Oktave vorfinden, begreift. 2. In Neben= oder abgeleitete Intervalle, die durch zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen der ursprünglichen Tonstufen gebildet werden. Die Haupt=Intervalle haben wir schon unter Nr. 17 in Noten dargestellt; wir bezeichnen dieselben nun als rein und als groß, der Einklang, die Quarte, Quinte und Oktav werden als rein angenommen, dagegen werden die Sekunde, Terz, Sext und Septime als groß bezeichnet.
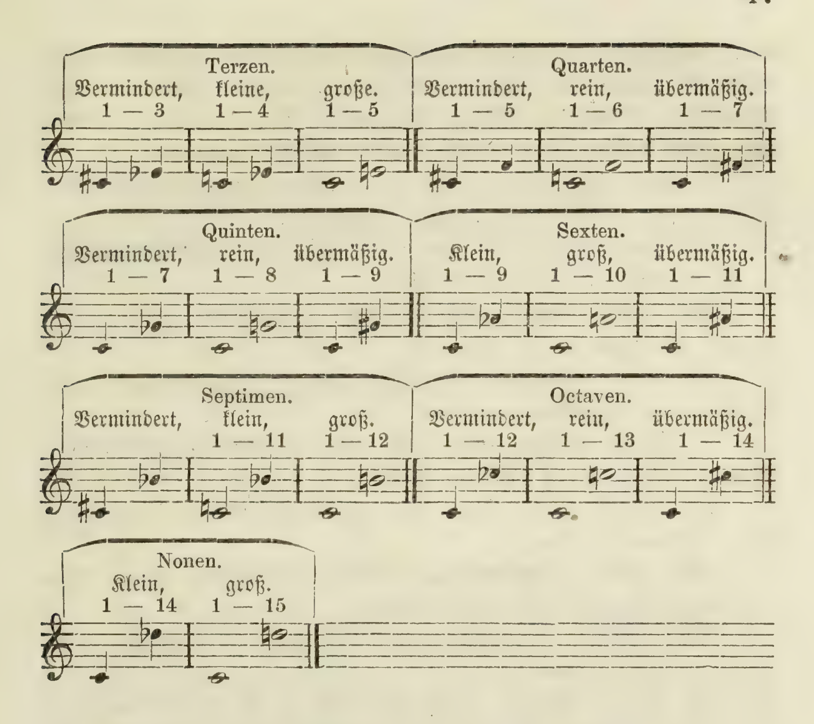
Warum wir die vier Intervalle eins, vier, fünf, acht, als rein bezeichnen, hat seinen Grund theils in dem harmonischen Gebrauche derselben, theils in den Umkehrungsverhältnissen, wo dieselben jedesmal unverändert erscheinen, worauf wir übrigens später zurückkommen werden.

Um uns eine genaue Uebersicht von den gebräuchlichsten Intervallen zu verschaffen, wollen wir dieselben in der nachfolgenden Tabelle veranschaulichen.

Tabelle der gebräuchlichsten Intervalle.

Nr. 18.





Erklärung dieser Tabelle.

Die ganzen Zeit-Noten in jeder Einhakung zeigen die Intervalle an, welche in der diatonischen Dur-Scala von c liegen, und auf dem Claviere auf Untertasten gegriffen werden. Die Viertelnoten zeigen die Veränderungen jener Intervalle an, welche durch Erhöhungen und Erniedrigungen (Verengerungen und Erweiterungen) entstanden sind. Die Zahlen über den Intervallen geben die Entfernungen von einander nach allen dazwischen liegenden Tönen an, d. h.: nach der Tastenordnung. So ist z. B. as von c die kleine Sexte, folglich die neunte Taste oder die sechste erniedrigte Stufe in der Notenreihe von c. Diese Taste as kann aber auch als gis gedacht und geschrieben werden, ist aber dann keine kleine Sexte, sondern eine übermäßige Quinte, weil gis von g abstammt, während as von a abgeleitet ist, woraus man sieht, daß beim Abzählen und Aufsuchen der Intervalle eben so sehr auf die Notenstellen

oder Tonstufen, als auf die Tastenordnung und Abzählung zu sehen ist. Wie man aus dieser Tabelle ersieht, kann jede ursprüngliche Tonstufe, Prime, Secunde, Terz u. s. w. sowohl um einen halben Ton erhöht, als erniedrigt werden.

I. Stufe. Prime kann sein: rein, übermäßig und vermindert, z. B. c-c, c-cis und c-ces verglichen.

II. Stufe. Secunde kann sein: klein, groß und übermäßig, z. B. c-des; c-d und c-dis.

III. Stufe. Terz: groß, klein und vermindert, z. B. c-e, c-es, c-eses.

IV. Stufe. Quarte: rein, übermäßig und vermindert, z. B. c-f, c-fis; c-fes.

V. Stufe. Quinte kann sein: rein, übermäßig, vermindert, klein, z. B. c-g, c-gis, c-ges.

VI. Stufe. Sexte kann sein: groß, übermäßig, klein, z. B. c-a, c-ais; c-as.

VII. Stufe. Septime: groß, klein, vermindert, z. B. c-h, c-b oder hes, c-bb oder heses.

VIII. Stufe. Octaven: rein, übermäßig, vermindert, z. B. c-c; c-cis, c-ces.

IX. Stufe. Nonen: groß und klein, z. B. c-d, c-des. *)

131. **Frage:** Wie viele verschiedene Benennungen sind für die Intervalle gebräuchlich?

Antwort: Man hat für die Intervalle fünf verschiedene Benennungen: rein, groß, klein, übermäßig und vermindert.

132. **Frage:** Wie viel hat man reine Intervalle und wie viel große?

Antwort: Man hat vier reine und vier große, die sich, wie schon oben bemerkt, in jeder natürlichen oder diatonischen Tonreihe vorfinden.

133. **Frage:** Wie viel gibt es kleine Intervalle?

Antwort: Kleine Intervalle gibt es vier: die Secunde, Terz, Sexte, Septime. Sie entstehen durch die Erniedrigung der vier großen.

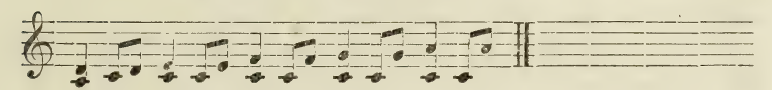
134. **Frage:** Wie viel übermäßige und verminderte?

---

*) Manche nehmen auch noch eine übermäßige None und auch eine übermäßige Terz an.

Antwort: Uebermäßige gibt es sechse: die Prime, Secunde, Quarte, Quinte, Sexte und Octave; deßgleichen auch sechs verminderte: Prime, Terz, Quarte, Quinte, Septime und Octave, in Summa vierundzwanzig, weil jeder der acht Töne dreimal verändert wird. Die Intervalle können übrigens sowohl harmonisch als melodisch aufgefaßt, d. h. gehört, gespielt und geschrieben werden. Schlägt man zwei Töne gleichzeitig an, so gibt das ein harmonisches Intervall; läßt man sie nach einander hören, so sind sie melodisch, letztere können von einer Stimme ausgeführt werden, z. B.

Nr. 19.



Fünfte Aufgabe.

Der Lernende muß geübt werden, alle erdenklichen Intervalle aufzusuchen und auszuführen, sowohl schriftlich, als am Instrumente. Zuerst suche oder zähle man die betreffenden Notenstufen, dann die Anzahl der Tasten oder Halbtöne. Das Abzählen kann auch nach Ganz- und Halbtönen geschehen. Will man z. B. die übermäßige Quinte von des aufsuchen, so kann man etwa so verfahren:

Man fragt zuerst: Auf welcher Stufe liegt die Quinte?

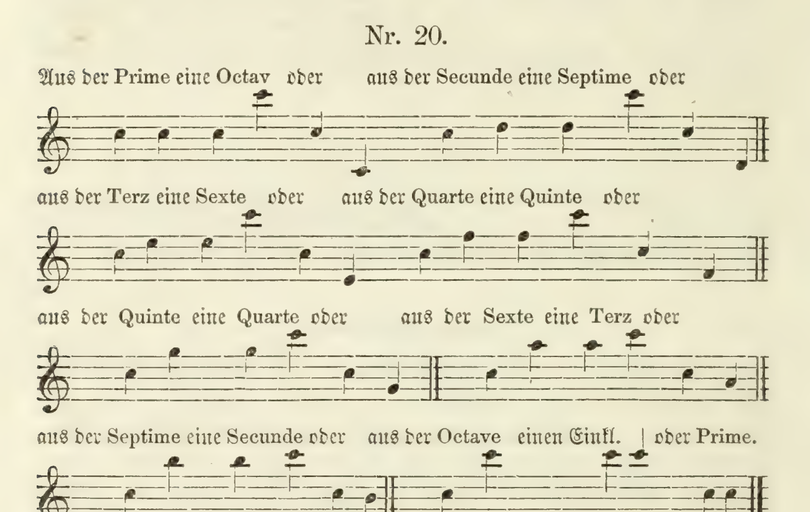
Antwort: Der Notenstellung nach auf der fünften, der Tastenzählung nach aber ist sie die neunte; des stammt von d, folglich zählt man von der d-Stufe an fünf Stufen aufwärts, so gelangt man zu a, zählt man die Tasten ab, so ist a die neunte Taste von des, und so ist die übermäßige Quinte gefunden.

Umkehrung der Intervalle.

135. **Frage:** Was muß geschehen, wenn ein Intervall umgekehrt oder verkehrt werden soll?

Antwort: Ein Intervall verkehren heißt: zunächst den untern Ton eines einfachen Intervalls eine Oktave höher, zu-

gleich also über den obern setzen, z. B. die Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{f}$ verkehrt $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{c}$ gibt die Quarte; doch kann auch der obere Ton gegen den untern verkehrt werden, das Resultat bleibt dasselbe, z. B.: $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{f}$ kann sich auch so gestalten $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{c}$. Hier eine tabellarische Uebersicht der Umkehrung der natürlichen oder diatonischen Intervalle.



136. **Frage:** Behalten die Intervalle bei der Umkehrung dieselben Verhältnisse gegen einander?

Antwort: Nein, sie verändern sich und folglich auch ihre Namen, wie folgende Zusammenstellung zeigt:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

137. **Frage:** Was bedeutet diese doppelte Zahlenreihe?

Antwort: Die untere fragt: was wird aus einem Intervall durch seine Umkehrung für ein anderes? Die obere Zahlenreihe gibt die Antwort darauf: Will man z. B. wissen, was aus der Umkehrung der Sekunde entsteht, so sucht man in der untern Reihe die zweite auf und sieht, welche Zahl darüber steht, diese zeigt 7, und also wird aus der Umkehrung eine
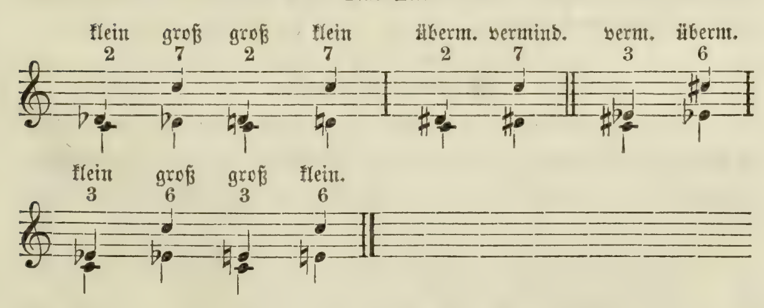
Septime; dasselbe Resultat erzielt man, wenn das umzukehrende Intervall von der Zahl 9 abgezogen wird, z. B.: $\overset{9}{2}$ bleibt 7; folglich wird aus der Sekunde eine Septime; und so aus der 3 eine 6, aus der 4 eine 5 u. s. w. Hiebei ist noch zu merken, daß auch die Größe des Intervalls eine andere wird, ausgenommen die reinen, welche bei der Umkehrung auch wieder rein erscheinen; so gibt die reine Quinte $\overset{g}{c}$ bei der Umkehrung eine reine Quarte $\overset{c}{g}$; dagegen werden aber die großen Intervalle in der Umkehrung zu kleinen; z. B. wird die große Sekunde in der Umkehrung eine kleine Septime, die große Terz $\overset{e}{c}$ eine kleine Sexte $\overset{c}{e}$, die große Sexte $\overset{a}{c}$ eine kleine Terz $\overset{c}{a}$, die große Septime $\overset{h}{c}$ eine kleine Sekunde $\overset{c}{h}$.

138. **Frage:** Wie verhält es sich nun aber mit den abgeleiteten oder chromatischen Intervallen, z. B. mit den übermäßigen, verminderten u. s. w.?

Antwort: Hier ist zu merken, daß alle verminderten Intervalle in der Umkehrung zu übermäßigen, und alle übermäßigen zu verminderten werden; so wird z. B. aus der übermäßigen Sekunde $\overset{dis}{c}$ eine verminderte Septime $\overset{c}{dis}$, aus der verminderten Quinte $\overset{ges}{c}$ eine übermäßige Quarte $\overset{c}{ges}$.

Hier ein Beispiel in Noten.

Nr. 21.



Sechste Aufgabe.

Der Lernende hat die hier angefangene Umkehrungstabelle zu vollenden und mit den betreffenden Ziffern und Intervallen-Benennungen zu versehen. Auch ist es nützlich, jedes beliebige Intervall durch Halbtöne zu erhöhen und zu erniedrigen z. B. wird aus der großen Terz $\frac{e}{c}$ durch die Erniedrigung des obern Tones e in es, eine kleine Terz $\frac{es}{c}$ gebildet, oder durch Erhöhung des untern Tones c cis, ebenfalls eine kleine Terz $\frac{e}{cis}$.

Anmerkung. Die hier aufgestellte Benennung der Intervalle wird nicht überall festgehalten. Es gibt Theoretiker, wie u. a. Gottfried Weber, welche keine reine Intervalle annehmen, sondern dieselben als groß bezeichnen, ebenso die verminderte Quinte eine kleine nennen; es ist aber damit nichts gewonnen, als vielmehr eine Inkonsequenz bei den Umkehrungen veranlaßt. Aus diesen Gründen haben auch wir die ältere und gebräuchlichere Benennungsweise der Intervalle beibehalten.

139. **Frage:** Was sind enharmonische Intervalle?

Antwort: Solche, die zwar auf den Tasten dieselben sind, auf dem Liniensysteme aber auf andern Stufen notirt werden. So sind z. B. die Intervalle $\frac{dis}{c}$ und $\frac{es}{c}$ in ihrer Tonentfernung ganz gleich, werden auf denselben Tasten angeschlagen; der Unterschied liegt hier in der Benennung, denn $\frac{dis}{c}$ ist eine übermäßige Sekunde, und $\frac{es}{c}$ eine kleine Terz; denn dis stammt von d und es von e.

Siebente Aufgabe.

Der Lernende hat zu bestimmen, welche Intervalle als enharmonisch vorkommen, z. B. die kleine Sekunde mit der übermäßigen Prime; die verminderte Terz mit der großen Sekunde u. s. w.

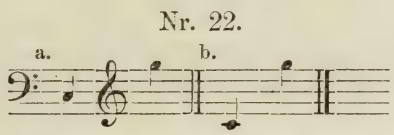
Einfache und zusammengesetzte Intervalle.

140. **Frage:** Welche Intervalle nennt man einfache und welche zusammengesetzte?

Antwort: Alle Intervalle innerhalb einer Oktave heißen einfache; umfaßt ein Intervall mehr als den Raum einer Oktave, so ist es zusammengesetzt, folglich sind alle jene Intervalle, welche über die Oktave hinaus gehen, zusammengesetzte, wie z. B. die None, Dezime, u. s. w.

Es macht dabei keinen Unterschied, wenn das zusammengesetzte Intervall aus zwei und mehr Oktaven und irgend einem einfachen besteht. (Siehe Frage 121.) Zum Beispiel:

Nr. 22.



Ein Intervall, aus zwei Oktaven und einer Quinte zusammengesetzt, ist eine Duodezime wie z. B. b.

Mehrdeutigkeit der Intervalle.

141. **Frage:** Was versteht man unter dem Ausdrucke Mehrdeutigkeit?

Antwort: Unter Mehrdeutigkeit versteht man, wie schon das Wort sagt, die verschiedene Deutung einer Tonverbindung, eines Intervalles oder Akkordes, welche dieselben in unserm Tonsysteme haben können; es bezieht sich aber mehr auf die verschiedenen Tonarten oder Tonleitern, in welchen irgend ein Intervall oder Akkord vorkommen kann. Z. B. die Terz $\frac{e}{c}$ findet sich nicht nur in der C-Tonart, sondern auch in andern, in der G- oder F-Tonart u. s. w. Man nennt das „die diatonische Mehrdeutigkeit."

Nun gibt es aber noch eine andere Rücksicht, nach welcher ein Intervall mehrdeutig sein kann, z. B. die übermäßige Quarte as — d ist zunächst diatonisch mehrdeutig, insofern die beiden Töne as und d in verschiedenen Tonarten vorkommen, allein es ist dieses Intervall noch anderer Deutung fähig, z. B. als gis und d.

Da nun as zu d eine übermäßige Quarte, gis zu d eine verminderte Quinte ist, so ergibt sich hier eine sogenannte enharmonische Mehrdeutigkeit.

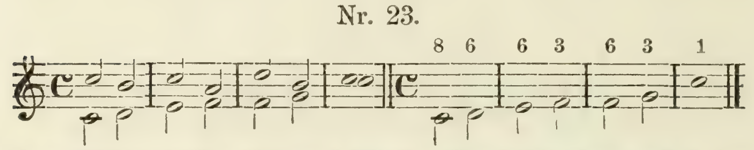
Bezifferung der Intervalle.

142. **Frage:** Was versteht man unter der Bezifferung der Intervalle, und wie geschieht dies?

Antwort: Man pflegt die Intervalle, die zu irgend einem Tone gegriffen werden sollen, mit Ziffern zu schreiben, welche anstatt der Noten über den Grundton gesetzt werden.

Es geschieht dies auf folgende Weise. Z. B.:

Nr. 23.



Anmerkung. Das Nährere über die Bezifferung kann erst in der Lehre der Harmonie zur Anwendung kommen.

Con- und dissonirende Intervalle.

143. **Frage:** Was gewahren wir an den verschiedenen Intervallen in Absicht ihrer Wirkung auf unser Gehör und Gefühl?

Antwort: Wir gewahren an den verschiedenen Intervallen einen mehr oder mindern befriedigenden Eindruck auf unser Gehör und Gefühl; während uns z. B. die Terz $\frac{e}{c}$ befriedigt, mißfällt oder beunruhigt uns die Sekunde $\frac{d}{c}$. Man bezeichnet diese verschiedenartige Wirkung in der Musik mit den Worten: Consonanz und Dissonanz. Consoniren heißt eigentlich „zusammen oder einig" und dissoniren „auseinander, gewissermaßen uneinig klingen."

Dissonirende Intervalle sind solche, welche mehr oder weniger beunruhigen, indem sie ein Verlangen nach irgend einem andern Intervalle erregen, was man auch Auflösung oder Fortschreitung nennt; consonirende solche, bei denen dies nicht der Fall ist, die also mehr oder weniger befriedigen.

144. **Frage:** Welche Intervalle sind consonirend und welche dissonirend?

Antwort: Zu den consonirenden Intervallen zählt man

die reine Prime, Oktave, Quarte (ausnahmsweise) und Quinte, auch noch die große und kleine Terz, wie die kleine und große Sexte. Alle übrigen Intervalle sind dissonirend.

145. **Frage:** Was macht man noch für einen weitern Unterschied auf die mehr oder mindere Befriedigung der Con- und Dissonanzen?

Antwort: Gewöhnlich macht man bei den Consonanzen sowohl wie bei den Dissonanzen den Unterschied, daß man einige vollkommen, andere unvollkommen nennt. Unter vollkommenen Consonanzen versteht man solche, welche weder erhöht, noch erniedrigt werden können, ohne aufzuhören, Consonanzen zu sein, wie die reine Prime, Oktave, Quarte und Quinte; unvollkommen sind die Consonanzen, welche sowohl klein als groß consoniren, wie die große und kleine Terz und Sexte. Wie schon gesagt, unterscheidet man auch vollkommene und unvollkommene Dissonanzen, und versteht unter den erstern solche, welche unter allen Umständen, d. i. einzeln, wie in Verbindung mit andern Intervallen, dissoniren; unvollkommene dagegen solche, welche nur in einem geringen Grade beunruhigen, in Verbindung mit andern Intervallen diese Eigenschaft aber gar nicht äußern, sondern den Consonanzen ähnlich werden, wie die verminderte Quinte und reine Quarte; alle andere Dissonanzen sind vollkommen. Man unterscheidet wohl gar noch „alterirte" oder solche Dissonanzen, welche theoretisch und in Verbindung mit andern Intervallen dissoniren, enharmonisch genommen aber consoniren, wie zum Beispiel: die übermäßige Sekunde $\substack{\text{dis}\\\text{c}}$ enharmonisch eine kleine Terz $\substack{\text{es}\\\text{c,}}$ die übermäßige Quinte $\substack{\text{dis}\\\text{g}}$ enharmonisch eine kleine Sexte $\substack{\text{es}\\\text{g,}}$ die verminderte Quarte $\substack{\text{ges}\\\text{d}}$ enharmonisch eine große Terz $\substack{\text{fis}\\\text{d,}}$ die verminderte Septime $\substack{\text{f}\\\text{gis}}$ enharmonisch eine große Sexte $\substack{\text{eis}\\\text{gis}}$ u. s. w. *)

*) Man theilt die dissonirenden Intervalle auch noch ein in wesentliche und zufällige. Erstere sind solche, welche in der Harmonie ohne alle Vorbereitung eintreten können, wie z. B. die Dominantseptime, große und kleine None; letztere sind alle Vorhalte, Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten. Das Nähere gehört in die Harmonielehre.

Anmerkung. Schließlich sei noch erwähnt, daß man außer den hier aufgewiesenen praktischen Tonmessungsverhältnissen auch noch eine theoretische hat, die eigentlich in die höhere Tonwissenschaft gehört, und in der sogenannten Kanonik, mathematischen Tonmaßlehre abgehandelt wird, hier geschieht die Eintheilung der Ganz- und Halbtöne in sogenannte Komma oder Kommata.

Der Ganzton wird in neun Komma, der große Halbton in fünf, der kleine Halbton in vier Komma eingetheilt, welche beide zusammen neun Komma ausmachen, z. B. c zu d ist ein Ganzton, enthält neun Komma; dieser Ganzton kann zertheilt werden in c – cis, einen kleinen Halbton von vier Komma und cis – d in einen großen Halbton von fünf Komma; eben so kann man diesen Ganzton in c – des und des – d abtheilen; ersterer Halbton hat dann fünf, letzterer vier Komma.

Alle diese Subtilitäten gehören, wie schon gesagt, in die höhere mathematische Tonwissenschaft, finden aber ihre praktische Anwendung in der Temperatur der Töne. Wer sich hierüber gründlich belehren will, dem empfehlen wir nachstehend folgende Werke: Literatur. Anleitung zur Temperaturberechnung, von Türk. 1806, Leipzig. 2. Auflage 1838. Die Kunst des Clavierstimmens. Weimar 1857. Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen von G. J. Vogler. Stuttgart 1807. Temperatur-Berechnungen (in der Leipzg. Musikzeitung. Bde. 22, S. 414.) Die Akustik von Chladni. Leipzig 1802. Der physikalische und musikalische Tonmesser von Scheibler. Essen 1834.

Sechster Abschnitt.

Bildung der Tonleiter.

Diatonische Dur- und Moll-Tonleitern.

146. **Frage:** Was ist eine diatonische Tonleiter?

Antwort: Die Folge der vorhin festgestellten sieben Stammtöne, nach der Ordnung ihres Verhältnisses zum Grund- oder Anfangstone, oder auch die Folge von sieben Tönen, und einem achten, der die Wiederholung des ersten in einer höhern

Oktave ist, ist eine diatonische Tonleiter. Die Normaltonleiter für alle übrigen ist die Tonleiter von C. c d e f g a h c / 1 2 3 4 5 6 7 8.

147. **Frage:** Wie ist das Verhältniß der Töne in der Tonleiter, und die ordnungsmäßige Fortschreitung derselben?

Antwort: Sie besteht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen, letztere haben ihren Sitz von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe, und zwar in folgender Ordnung:

von	c	zu	d,	oder	1	zu	2	ist	ein	Ganzton;
„	d	„	e,	„	2	„	3	„	„	„
„	e	„	f,	„	3	„	4	„	„	Halbton;
„	f	„	g,	„	4	„	5	„	„	Ganzton;
„	g	„	a,	„	5	„	6	„	„	„
„	a	„	h,	„	6	„	7	„	„	„
„	h	„	c,	„	7	„	8	„	„	Halbton.

148. **Frage:** Wie viel gibt es diatonische Tonleitern?

Antwort: Da sich nun diese Verhältnisse von ganzen und halben Tönen, wie sie in der C-Leiter sich ergeben, auf Leitern mit jedem andern Grundtone anwenden lassen, so bekommt man natürlich eben soviel diatonische Leitern, als es Töne überhaupt gibt, und da wir in unserm Tonsystem fünfunddreißig verschiedene Tonbenennungen haben, so kann es streng genommen auch fünfunddreißig verschiedene Tonleitern geben.

149. **Frage:** Wie können wir nun die verschiedenartigen Tonleitern bilden, und welches Verfahren werden wir dabei beobachten?

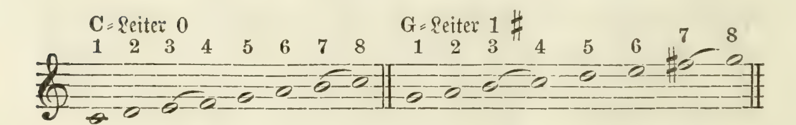
Antwort: Wir setzen von einem bestimmten Anfangstone aus alle acht Stufen fest, und untersuchen nun, ob jede Stufe von der andern die ausgemittelte Entfernung hat, welche in der vorigen Antwort als Norm aufgestellt wurde. Um uns in diesem weitläufigen Gebiete zurecht zu finden, werden wir zuerst die Kreuztonarten bilden, indem wir von c ausgehen und dann in Quintenfolgen fortschreiten, wornach sich folgender Ordnungsgang darstellt: C, G, D, A, E, H, Fis, Cis,

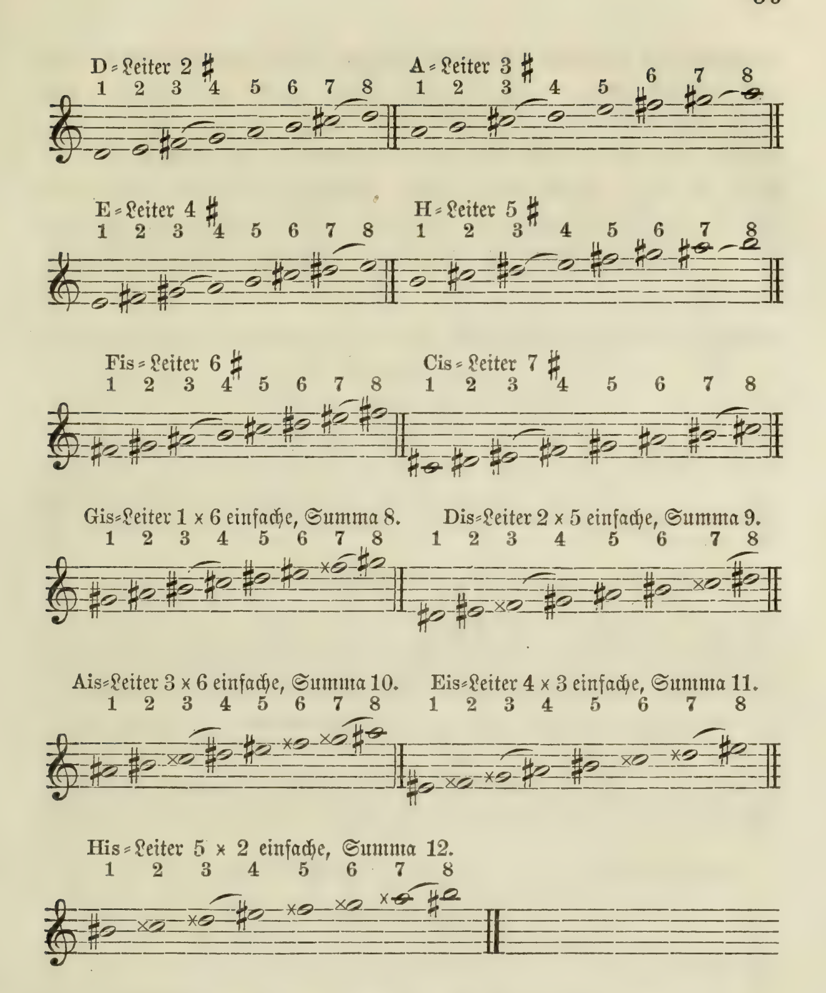
Gis, **Dis**, **Ais**, **Eis**, **His**; dann fangen wir abermals von **c** an, und bilden die Tonleitern mit Been in der Ordnung, daß wir nach Quarten fortschreiten: **C**, **F**, **B** oder **Hes**, **Es**, **As**, **Des**, **Ges**, **Ces**, **Fes**, **Heses**, **Eses**, **Ases**, **Desses**.

Bilden wir nun nach der Normaltonleiter von **C** die eine Quinte höher liegende Tonleiter von **G**, so schreiben wir uns zuerst eine Tonreihe von **G** bis zum nächsten **G** auf und setzen über diese Notenreihe die entsprechenden Ziffern von 1 bis 8, welche die Stufen andeuten, bezeichnen die dritte zur vierten Stufe mit einem Bogen, desgleichen die siebente und achte, um uns dadurch die diatonischen Halbtöne anzudeuten, und gehen dabei etwa so vor, indem wir sagen: von 1 bis 2 soll ein ganzer Ton sein, **g** zu **a** ist ein ganzer Ton; von 2 zu 3 ist ein ganzer, **a** bis **h** ist ein solcher; von 3 bis 4, **h** bis **c** ein halber Ton u. s. f. bis 6 — 7; hier findet sich aber **e** bis **f** ein Halbton; da aber von 6 zu 7 ein Ganzton sein soll, so müssen wir die siebente Stufe **f** durch ein Kreuz erhöhen, dadurch wird nun von **e** bis **fis** ein ganzer Ton, zugleich aber auch von 7 bis 8 **fis** zu **g** ein halber Ton; folglich hat die Tonleiter von **G** zum Unterschiede von jener von **C** die siebente Stufe durch ein Kreuz erhöht, und so wird nun jede folgende Tonleiter immer ein Kreuz mehr erhalten, welches neue Kreuz jedesmal die siebente Stufe erhält. Um dies zu veranschaulichen, geben wir hier unter Nr. 24 eine tabellarische Uebersicht der sämmtlichen Tonleitern mit Kreuzen, von **C** angefangen und quintenweise fortgesetzt bis zur His-Tonleiter, die enharmonisch mit **C** dem Klange nach übereinstimmt.

Tabellarische Uebersicht der sämmtlichen Durleitern mit Kreuzen.

Nr. 24.
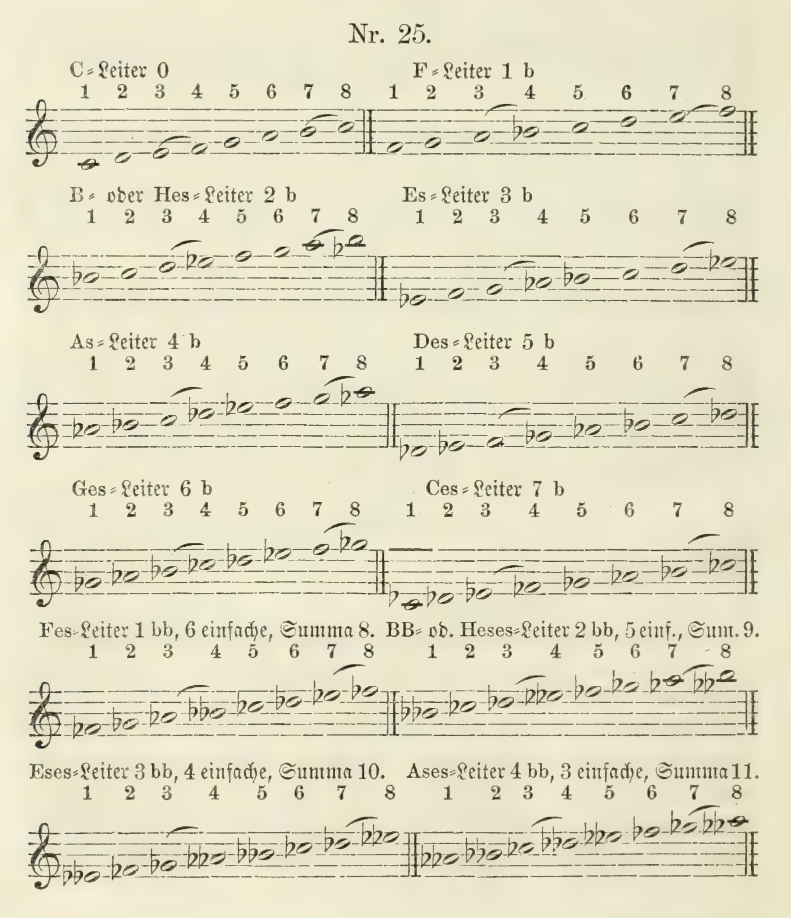




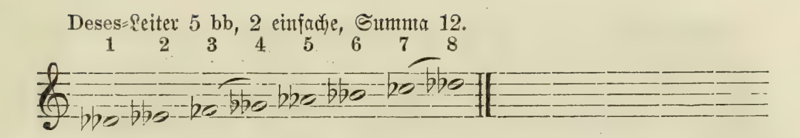
150. **Frage:** Wie bilden wir nun die B=Tonleiter?

Antwort: Ebenso wie die Kreuztonleitern; gehen aber dabei, wie schon oben bemerkt, in der Ordnung nach Quarten fort, indem wir von c anfangen, dann den vierten aus dieser Leiter als ersten einer neu zu bildenden Leiter aufstellen, der vierte von c ist f. In dieser Leiter fordert der vierte Ton h eine Erniedrigung mit einem b, um von der dritten zur vierten Stufe einen Halbton, und von der vierten zur fünften einen

Ganzton zu erhalten, folglich hat die F=Tonleiter ein b bei der vierten Stufe. Diese vierte Stufe wird nun wieder als erste angesetzt, und es entsteht aus ihr die B= oder Hes=Leiter, welche bei der vierten Stufe das zweite b es enthält, und so geht es fort, indem man immer von jeder fertigen Leiter die vierte Stufe zur ersten der folgenden Leiter macht, wie sich das in der nachstehenden tabellarischen Uebersicht unter Nr. 25 darstellt.

Tabellarische Uebersicht der sämmtlichen Durleitern in Been.





151. **Frage:** Was bemerken wir an den beiden vorstehenden tabellarischen Uebersichten der Tonleitern in Kreuzen und Been, wenn wir sie intoniren oder hören lassen?

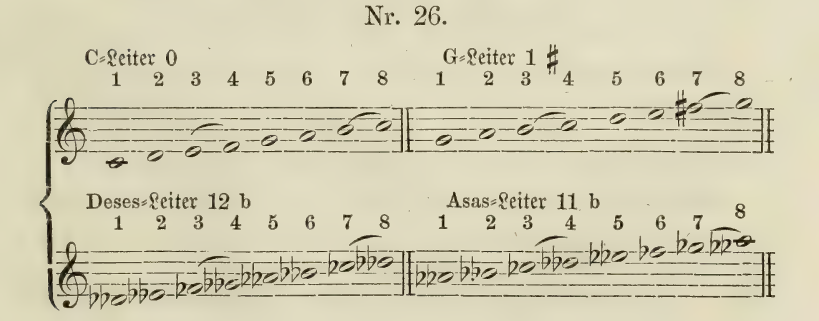
Antwort: Wir bemerken, daß z. B. die Fis=Leiter mit sechs Kreuzen so klingt, wie die Ges=Leiter mit sechs Been; daß die Gis=Leiter mit acht Kreuzen eben so klingt, wie die As=Leiter mit vier Been. Wir können daher nun den Schluß machen, daß, so wie einzelne Töne, z. B. fis und ges, ais und b, c und deses gleichklingende oder enharmonische Töne sind, es eben so auch ganze Leitern sein können.
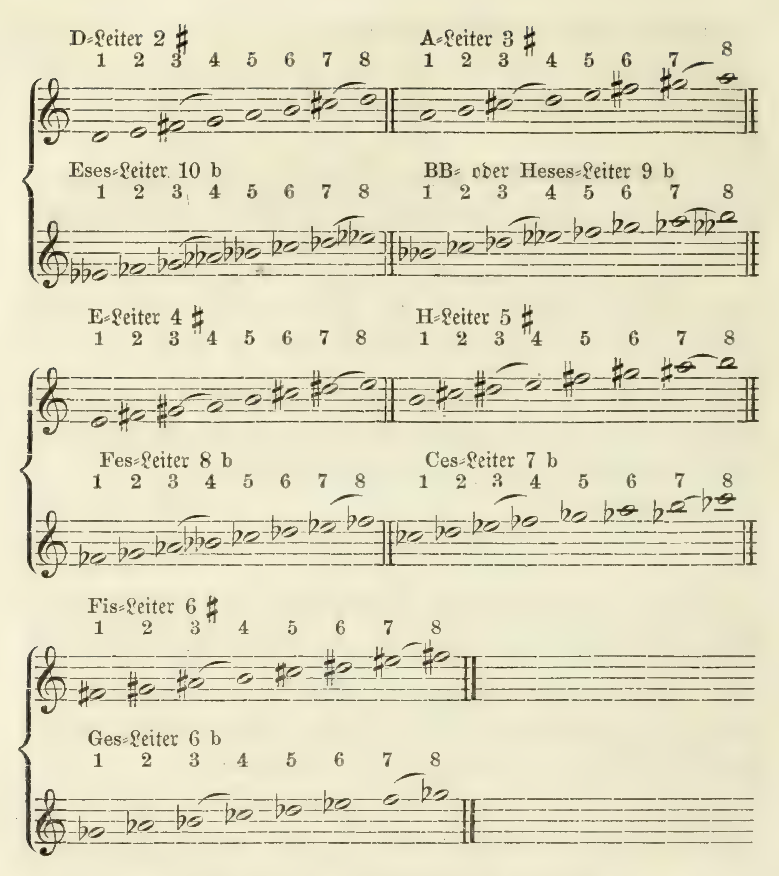
Achte Aufgabe.

Es ist nun das nächste Geschäft des Lernenden, eine Tabelle anzufertigen, wo alle bisher aufgewiesenen Tonleitern so aufgestellt werden, daß immer die gleichklingenden enharmonischen Leitern einander gegenüber gestellt werden, wie das folgende Notenbeispiel unter Nr. 26 den Anfang zeigt, welches in dieser Weise fortzusetzen und zu vollenden ist.

Enharmonische Vergleichung und Gegenüberstellung sämmtlicher Tonleitern.

Nr. 26.





Anmerkung. Die hier gegenüberstehenden Tonleitern haben immer zusammen die Summa von zwölf Versetzungszeichen, z. B. C kein ♯, Deses zwölf b, G ein ♯, Ases elf b. Will man nun irgend eine Tonleiter enharmonisch vertauschen, z. B. die Cis=Leiter mit der Des=Leiter, so ergibt sich, daß die Cis=Leiter sieben Kreuze hat, folglich jene, welche mit ihr zu vertauschen ist, fünf b haben muß.

Die H=Leiter hat z. B. fünf Kreuze; soll sie vertauscht werden, so muß eine B=Leiter gesucht werden, welche sieben b hat, und diese ist ces. Bei der Lehre von der Vorzeichnung werden wir auf diesen Gegenstand wieder zurück kommen.

Hier sei nur noch erwähnt, daß wir für's Gehör eigentlich

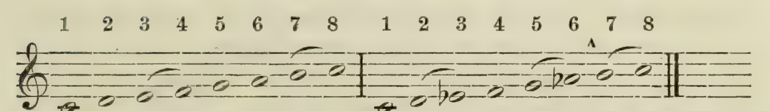
nur zwölf verschiedene Tonleitern haben, und daß immer zwei mit einander enharmonisch sind, und die C-Tonleiter sogar auf dreifache Weise erscheint, als C, als His und als Deses.

152. **Frage:** Was haben wir nun noch für eine andere Art von Tonleitern, außer den hier aufgestellten?

Antwort: Die hier aufgestellten diatonischen Tonleitern werden nun als Gegensatz zu einer andern Art von Leitern, die in ihrer Wirkung ganz verschieden von jenen sind, als Dur-Tonleitern aufgefaßt und dargestellt, während die zweite Art als Moll-Tonleitern benannt werden. Die Form der letztern Art entsteht, wenn man den dritten und sechten Ton chromatisch erniedrigt. Nach diesem Schema wird nun aus C-Dur der dritte und sechste, das e und a in es und as verwandelt, folglich um eine halbe Tonstufe erniedrigt.

Dur und Moll.

Nr. 27.



Anmerkung. Prüft man die gegensätzlichen Dur- und Moll-Tonleitern mit Gehör und Gefühl, so wird man finden, daß die erstern mehr Kraft, Heiterkeit, überhaupt Männliches, Starkes, während die in Moll Mildes, Sanftes, Zärtliches, Trauriges ausdrücken. Wir kommen hier in unserer bisherigen Tonentwicklung zum erstenmale zu einem charakteristischen Unterschiede der Ausdrucksweise, die sich erst umständlicher in den Akkorden und Harmonien des Dur- und Moll-Geschlechtes erklären läßt.

153. **Frage:** Wie stellt sich nun unsere Moll-Tonleiter dar, und welche wesentliche Unterschiede finden wir in ihr, wenn wir sie mit Dur vergleichen?

Antwort: Unsere Moll-Tonleiter stellt sich so dar, daß in ihr die symetrische Scheidung der Tonhälften von je vier Tönen,

	1	2	3	4		5	6	7	8	
z. B.	c,	d,	e,	f,	—	g,	a,	h,	c	ganz aufgehoben und ge-

stört ist. Sie hat ihre halben Töne nicht mehr von 3 — 4

und von 7 — 8, sondern von 2 — 3, 5 — 6 und 7 — 8, folglich einen mehr. Ein besonderes Merkmal aber ist der gewaltsame Fortschritt von 6 — 7, der mehr als einen Ganzton, nämlich drei halbe Töne oder einen sogenannten übermäßigen Ton, übermäßige Sekunde beträgt, und der sich besonders im Hinaufsteigen sehr fühlbar macht.

Man vergleiche nochmals die unterschiedliche Darstellungsweise der Dur- und Moll-Tonleiter unter Nr. 27.

Neunte Aufgabe.

Der Lernende hat nun alle Moll-Tonleitern nach dem Muster von Nr. 27 anzufertigen, schriftlich darzustellen, und dieselben durch die Intonation seinem Gehöre, Gefühle und Gedächtnisse einzuprägen. Er merke sich besonders die Stufenfolge des Moll. Von 1 — 2 ist ein Ganzton, von 2 — 3 ein Halb-, von 3 — 4 ein Ganz-, von 4 — 5 ein Ganz-, von 5 — 6 ein Halb-, 6 — 7 ein übermäßiger und 7 — 8 ein Halbton. Zur nähern Verständigung kann man die Moll-Tonleitern auch nach dem vorstehenden Schema bilden, indem zuerst eine beliebige Tonreihe, z. B. von a — a aufgeschrieben, mit den Bögen an den betreffenden Stufen bezeichnet, und so die entsprechenden Versetzungszeichen hinzugefügt werden.

154. **Frage:** Hat die Moll-Tonleiter nicht noch eine andere Darstellungsweise, wo die übermäßige Tonstufe beseitigt werden kann?

Antwort: Die Moll-Tonleiter hat auch noch eine andere Darstellungsweise, die oft und zwar auf- und abwärts anders benutzt wird, um den übermäßigen Ton zu beseitigen; z. B.:

1	2	3	4	5	6	7	8		8	7	6	5	4	3	2	1
a,	**h,**	**c,**	**d,**	**e,**	**fis,**	**gis,**	**a.**		**a,**	**g,**	**f,**	**e,**	**d,**	**c,**	**h,**	**a.**

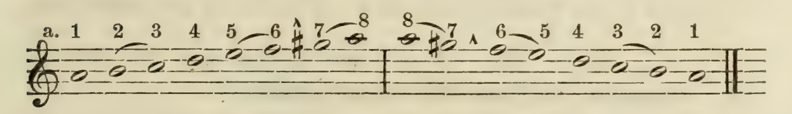
Hier finden sich die halben Töne aufsteigend von 2 — 3 und 7 — 8; absteigend von 6 — 5 und 3 — 2.

Diese Leiter ist allerdings fließender, aber sie hat ihr charakteristisches Merkmal, die drei Halbtöne und den übermäßigen Ton eingebüßt, und hat sich im Hinaufsteigen mehr der gleichnamigen Dur-Tonart **A** und im Hinabsteigen mehr der parallelen Dur-Tonart von **C** genähert.

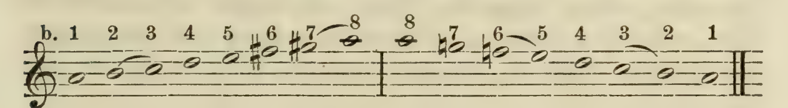
Anmerkung. Allerdings ist, wie schon bemerkt, die Tonfolge eine weit mildere, als jene bei der erstern Darstellungsweise; da aber diese letztere Form aufwärts mit großer Sexte und Septime fis gis und abwärts mit kleiner Sexte und kleiner Septime ausgeübt wird, so ist sie im Ganzen sehr wandelbar und veränderlich, und es entstehen sonach mit der ersten Art drei verschiedene Moll-Tonleitern, die wir in dem nächsten Notenbeispiele bei Nr. 28 dargestellt sehen.

Moll-Tonleiter für die Harmonie, oder harmonische Moll-Tonleiter.

Nr. 28.



Moll-Tonleiter für die Melodie, oder melodische Moll-Tonleiter.



Diese melodische Moll-Tonleiter ist auf- und absteigend von verschiedener Art.

155. **Frage:** Wie wollen wir diese verschiedenen Darstellungsformen der Moll-Tonleiter unterscheiden und benennen?

Antwort: Wir wollen die erste Art mit kleiner Terz und kleiner Sexte die harmonische Moll-Tonleiter nennen, weil man ohne sie keine vollständige harmonische Grundlage einer Moll-Tonart erhalten kann; die zweite Art aber wollen wir die melodische Moll-Tonleiter nennen.

156. **Frage:** Warum nun aber zweifach verschiedene Tonweisen des Moll-Geschlechts?

Antwort: Die erste eignet sich besser zur Aufstellung der leitereigenen Harmonien, die zweite ist für den melodischen Gebrauch dem Ohre angenehmer.

Anmerkung. Die ältere Theorie hat die melodische Moll-Tonleiter als Norm aufgestellt, und die harmonische blos als Ausnahme gelten lassen; allein das ist unrichtig, weil in jener der Begriff eines einigen Tongeschlechtes in Moll ganz aufgehoben ist. In C-Moll z. B. ist nach der melodischen Form die Sexte hinauf **a**, hinab **as**, die Septime hinauf **h**, herab **b** oder **hes**; folglich bald groß, bald klein, man müßte also hiernach das angebliche Tongeschlecht für eine zweifache Grundlage, für zwei Tongeschlechter erklären, oder man müßte gar beide Tonreihen durch einander mischen. Faßt man hier die wandelbaren Töne der sechsten und siebenten Stufe zwischen der fünften und achten als ein kleines Ganze vereint auf, so entsteht sogar eine chromatische Grundlage **g**, **as**, **a**, **b**, **h**, **c**. Wie gesagt, wird sich dieses Widersprechende in der Harmonielehre näher nachweisen und begründen lassen.

157. **Frage:** Was ist und was nennen wir eine chromatische Tonleiter, und wie wird diese gebildet?

Antwort: Die Tonleiter mit Einfügung aller erhöhten oder aller erniedrigten Töne, die nicht schon unter andern Namen enharmonisch vorhanden sind, nennen wir eine chromatische Tonleiter. Wir bilden sie, indem wir irgend eine diatonische Dur- oder Moll-Leiter als Grundlage nehmen und die zwischen den ganzen Tonstufen unbenützt liegenden Töne einschalten, wie hier bei

Nr. 29.



wo die diatonischen Stufen mit ganzen Noten und die chromatisch eingeschalteten Töne mit Viertelnoten dargestellt sind.

158. **Frage:** Was ist endlich eine sogenannte enharmonische Tonleiter?

Antwort: Eine enharmonische Tonleiter ist nach herkömmlicher Weise die Folge der Tonstufen, wo jede in ihrer ursprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen wird, z. B.: **ces**, **c**, **cis**, **des**, **d**, **dis**, **es**, **e**, **fes**, **eis**, **f**, **fis** u. s. w. Allein diese Bildung hat an und für sich weder Bedeutung für Kunst oder Tonwissenschaft, noch methodische Brauch-

barkeit. Sie soll dem Schüler den Inbegriff des ganzen Tonsystems darstellen, und erfüllt nicht einmal diesen Zweck, da die Doppelerhöhungen und Erniedrigungen (cisis, deses und a) fehlen. Eine eigentliche enharmonische Leiter muß so dargestellt werden, wie bei Nr. 14 unserer Notenbeispiele.

Zehnte Aufgabe.

Der Lernende hat nun vorerst alle diatonischen Dur-Tonleiter in Moll-Tonleitern umzubilden, und zwar nach den beiden Darstellungsarten sowohl harmonisch als melodisch, ferner jede beliebige Dur- und Moll-Tonleiter in eine chromatische umzubilden. (Vergl. hiezu die Charakteristik der Tonarten. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst von C. F. D. Schubart. Wien 1802.)

Siebenter Abschnitt.

Die Tongeschlechter und Tonarten.

159. **Frage:** Was verstehen wir unter Tongeschlechtern?

Antwort: Unter den Tongeschlechtern verstehen wir die Darstellung der sieben Tonstufen, wie wir diese bereits in den Dur- und Moll-Tonleitern kennen gelernt haben. Es gibt daher zwei Tongeschlechter, das harte, Dur-, und das weiche, Moll-Tongeschlecht. Sie unterscheiden sich durch ihre Stufenordnung, die wir bereits im vorigen Abschnitte kennen gelernt haben.

160. **Frage:** Können alle Töne in einem Tonstücke vorkommen?

Antwort: Möglicherweise können alle diese Töne in einem Tonstücke vorkommen; da aber jedes Kunstwerk einen abgegrenzten Inhalt und eine wenigstens einigermaßen bestimmte Tendenz, einen bestimmten Kreis von Gedanken und Empfindungen auszusprechen hat, so ist es natürlich, daß nicht in jedem Tonstücke alle möglichen Töne und Verhältnisse, wenigstens nicht alle in gleicher Wichtigkeit auftreten werden, sondern für jedes Tonstück sich ein bestimmter Kreis von Tönen und Verhältnissen abrundet, in dem das Tonstück sich ausschließlich oder vorzugsweise bewegt.

5*

161. **Frage:** Was bietet sich für jedes Tonstück für eine Grundlage dar?

Antwort: Für jedes Tonstück bieten sich die sieben Tonstufen als Grundlage dar; jede dieser Tonstufen aber kann sich, wie wir schon wissen, fünffach darstellen, und es gäbe fast unzählige Arten der Tonverbindungen.

162. **Frage:** Wie viele von diesen möglichen Verbindungen hebt unser Tonsystem als Grundlage zu Tonstücken heraus?

Antwort: Unser Tonsystem hebt zweierlei Verbindungen als Grundlagen zu Tonstücken heraus, nämlich das Dur- und Moll-Geschlecht.

Anmerkung. Man gebraucht den Ausdruck Tongeschlecht auch noch in einem andern Sinne, und zwar in dreifacher Weise: man nennt die Tonfolge, in der jede Stufe nur einmal auftritt und sich in Ganz- und Halbtönen bewegt, das diatonische Tongeschlecht; die Tonfolge, die durch lauter Halbtöne geht, das chromatische Tongeschlecht und endlich jene Tonfolge, in welcher die chromatischen Töne mit ihren Doppelnamen als enharmonisch auftreten, das enharmonische Tongeschlecht. Allein die letzten beiden Geschlechter sind ungeeignet, Grundlagen eines Systems musikalischer Composition zu werden. Es bleibt also, wie man sieht, nur Eins übrig, das aber, wie bekannt, auf zweierlei Weise, nämlich in Dur und Moll als Grundlage gebraucht wird.

163. **Frage:** Wodurch unterscheiden sich diese beiden Tongeschlechter und worin kommen sie überein?

Antwort: Sie unterscheiden sich in den Verhältnissen der Tonstufen zu einander; übereinkommen sie wieder darin, daß in jedem der beiden Geschlechter sieben Tonstufen enthalten sind. Wie übrigens die beiden Geschlechter beschaffen sind, haben wir schon im vorigen Abschnitte bei Bildung der Tonleitern kennen gelernt.

164. **Frage:** Wie faßt man die Tongeschlechter noch von einem andern Gesichtspunkte auf?

Antwort: Man faßt sie auch als Tonarten auf, und spricht von Dur- und Moll-Tonarten.

265. **Frage:** Was ist oder was nennt man eine Tonart?

Antwort: Eine Tonart nennt man die Darstellung eines

Tongeschlechtes auf bestimmten Stufen; sie ist der Inbegriff von sieben Stufen, die zusammen ein Ganzes bilden, und als wesentliche Grundlage der Tonstücke dienen.

166. **Frage:** Wie viele solcher Tonarten haben wir?

Antwort: Dem Gehöre nach haben wir zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten; der Benennung und der schriftlichen Darstellung nach kann es ihrer aber so viele geben, als Töne innerhalb einer Oktave in unserem Tonsysteme vorhanden sind; so kann z. B. die C-Tonart auch als his und als deses dargestellt und benannt werden; auch hier kommen wir wieder auf den enharmonischen Unterschied zurück, in welchem nun auch die Tonarten gegenseitig aufzufassen sind.

167. **Frage:** Was können wir nun für eine allgemeine Betrachtung über unsere bisher erworbenen Tonkenntnisse anstellen?

Antwort: Wir haben nunmehr für jedes unserer Tonstücke erst eine ganz bestimmte Grundlage. Wir können nun nicht blos sagen, daß die Töne eines Tonstückes insgesammt oder hauptsächlich dem Dur- oder Moll-Geschlechte, sondern daß sie dieser oder jener bestimmten Dur- oder Moll-Tonart zugehören; daß das Stück sich in dieser oder jener bestimmten Tonart bewegt, daß es z. B. aus A-Dur oder A-Moll geht, wie der gewöhnliche Kunstausdruck ist.

In der Regel (nicht ohne Ausnahme) geht jedes unserer Tonstücke aus einer bestimmten Tonart und kommt — wenn es sie auch eine Zeitlang verlassen, sich in Tönen anderer Tonarten bewegen sollte — doch wieder auf jene zurück. Es wird uns in der Auffassung und Darstellung eines Tonstückes förderlich sein, wenn wir wissen, welches seine Tonart ist.

Achter Abschnitt.

Zusammenfassung und Verzeichnung aller Tonarten.

168. **Frage:** Wie können wir uns eine Tonart vorstellen?

Antwort: Wir stellen sie uns vor nach dem Inbegriffe ihrer Töne und zwar nach der Anzahl der jedesmaligen Tonveränderungen; so z. B. hat **C** weder Kreuze noch **Be**; **G** ein ♯, **D** zwei ♯, **F** ein **b** u. s. w. Wir müssen uns aber auch die Tonarten nach dem Abstande ihrer Entfernung vorstellen, nämlich nach Höhe und Tiefe; so ist z. B. die **G**-Tonart eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer als **C**, die Tonart von **D** eine Sekunde höher als **C** u. s. w. Diesem zufolge unterscheiden wir die Tonarten nach jedem beliebigen Intervalle, indem wir z. B. sagen: von **C** ist **Des** die Tonart der kleinen Sekunde, **D** die Tonart der großen Sekunde, **Es** die Tonart der kleinen Terz, **E** die Tonart der großen Terz.

169. **Frage:** Wie erleichtern wir uns dies Zusammenfassen aller Tonarten?

Antwort: Etwa auf folgende Weise:

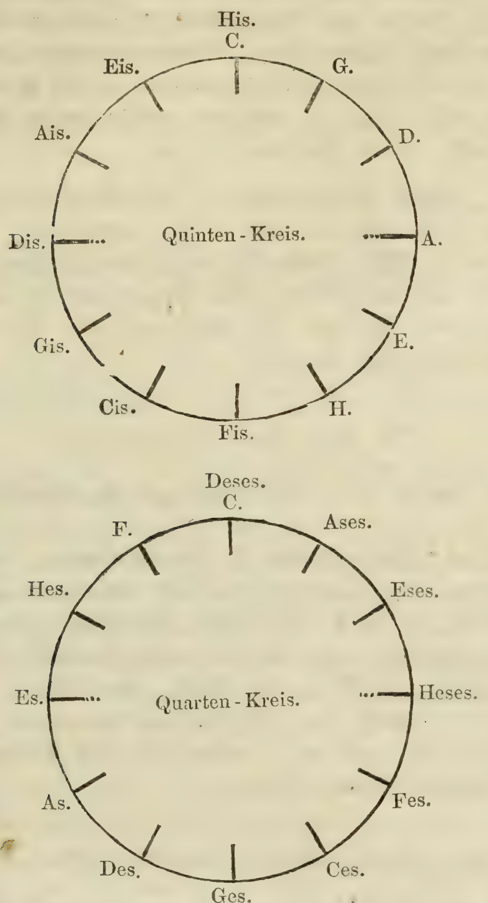
A. Die Dur-Tonarten.

Wir gehen zuerst von **C** aus und lassen die Tonarten so auf einander folgen, daß nach einer jeden die der fünften Stufe folgt, und nennen diese Fortschreitung eine Quintenfolge oder den Quintenkreis, weil wir nach zwölf Tonarten wieder zu einer gelangen, welche mit der ersten gleich klingt, oder enharmonisch ist, wie wir das bei der Bildung der Kreuztonleitern unter Nr. 24 haben kennen gelernt. Eine andere Zusammenfassung aller Tonarten ist die nach der Quartenordnung oder dem Quartenzirkel, wo nach einer jeden Tonart immer die der vierten Stufe folgt: z. B. **C**, **F**, **B**, **Es**, **As**, **Des** u. s. w., wie wir das bei der Bildung der Tonleitern in **Been** unter Nr. 25 gesehen haben.

Es muß aber hier noch bemerkt werden, daß man ebenso den Quintenzirkel von **Deses** anfangen, bis **C**, aber auch im Gegentheile den Quartenzirkel von **His** bis **C** durchlaufen kann.

170. **Frage.** Wie stellt man diesen Quarten- und Quintenzirkel bildlich dar?

Antwort: Durch Kreisfiguren, welche zwölf verschiedene Punkte enthalten, wie z. B. hier:



Anmerkung. Sinnreich ist die Art und Weise, wie J. B. Logier einer Mehrzahl von Schülern die gesammten Dur-Tonarten darstellt und einprägt.

Er wendet diesen die geöffnete linke Hand zu, nennt den Arm (den Stamm der Hand) C, und dies die Stammtonart; den Daumen G, den zweiten Finger D, den dritten A, den vierten E, den fünften H, den Zeigefinger der rechten Hand Fis oder F. Der Stamm hat keine Vorzeichnung. Der nächste Ton G

bekommt ein Kreuz vor — hier wird der rechte Zeigefinger gehoben — also vor F; der folgende Ton D bekommt — hier wird auf den Stamm (den Arm) gewiesen — ein zweites Kreuz vor C, der nächst folgende Ton A bekommt ein drittes Kreuz — hier wird auf den linken Daumen gewiesen — vor g u. s. f. Umgekehrt erhält F sein b von dem vorhergehenden kleinen Finger der Linken, der H bezeichnete u. s. w.

171. **Frage:** Können wir die Zusammenfassung aller Tonarten nicht noch auf eine andere Art darstellen?

Antwort: Wir können sie enharmonisch einander gegenüber stellen und vergleichen, und sie gegenseitig nach Umständen vertauschen, wie wir das schon unter Nr. 26 unserer Notenbeispiele dargestellt haben.

B. Die Moll-Tonarten.

172. **Frage:** Wie fassen wir nun die Moll-Tonarten zusammen?

Antwort: Eben so wie die Dur-Tonarten, nämlich nach dem Quarten- und Quintenzirkel, und zwar von A-Moll aus nach E-Moll, H-Moll, Fis-Moll, Cis-Moll, u. s. w.; ferner im Quartenkreise von A-Moll nach D-Moll, G-Moll, C-Moll, F-Moll, B-Moll, Es-Moll, As-Moll u. s. w., nur wird hier die Anzahl der Versetzungszeichen eine andere sein müssen, wie wir das weiter unten bei der Vorzeichnung der Tonarten werden kennen lernen.

C. Die Vorzeichnung der Dur-Tonarten.
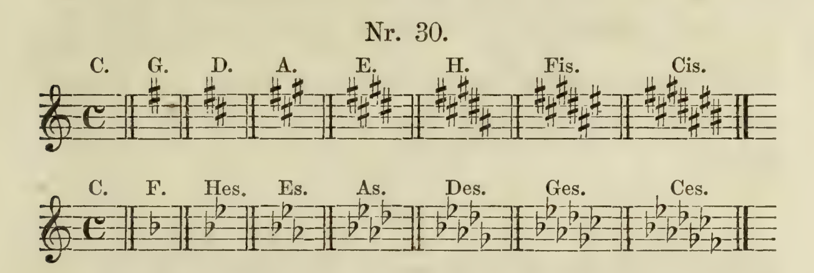
173. **Frage:** Werden die Erhöhungen oder Erniedrigungen einer Tonart im Verlaufe der Tonstücke bei der betreffenden Note vorgezeichnet?

Antwort: Nein, das wäre zu umständlich und für das Auge ermüdend; es ist gebräuchlich, die jeder Tonart zukommenden Versetzungszeichen zu Anfange jeder Zeile unmittelbar nach dem Schlüssel anzumerken.

174. **Frage:** Und wie heißt man dieses Verfahren?

Antwort: Man heißt das die Vorzeichnung der Tonart, kurzweg: Vorzeichnung. Hier bei Nr. 30 sehen wir die Vorzeichnung der gebräuchlichern Tonarten, wo man bemerkt, daß die Kreuze und Bee in derselben Reihenfolge aufgezeichnet sind, wie wir sie im Quinten- und Quartenzirkel aufgefunden haben, erst fis, dann cis u. s. w., erst hes, es, as u. s. w.

Nr. 30.



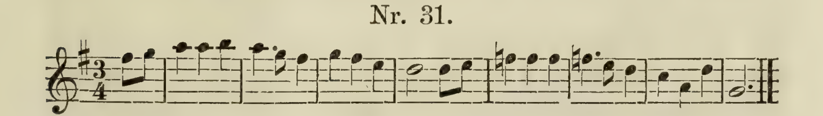
175. **Frage:** Gilt die Vorzeichnung nur für die Oktave, in der sie zufällig aufgeschrieben?

Antwort: Sie gilt nicht blos für diese Oktave, sondern für die Stufe, die sie betrifft, in welcher Oktav dieselbe auch immer erscheinen mag. In G-Dur z. B. wird nach der Vorzeichnung im Violinschlüssel nicht nur das zweigestrichene f, sondern alle übrigen f, wo sie auch stehen, in fis verwandelt.

176. **Frage:** Was geschieht, wenn irgend ein in der Vorzeichnung erhöhter oder erniedrigter Ton nicht mehr gelten soll?

Antwort: Dann setzt man vor die Note, welche nach der Vorzeichnung nicht mehr gelten soll, ein Widerrufungszeichen, das die frühere Wirkung des Kreuzes oder Be's aufhebt. Hier sehen wir jenes früher vorgewiesene Zeichen (♮) zum Erstenmale wirklich zur Anwendung geeignet. In dem Notenbeispiele Nr. 31 ist statt der drei ersten f der Vorzeichnung zu Folge fis zu lesen; das viertemal heißt die Note, vermöge des Widerrufungszeichens wirklich f und nicht fis.
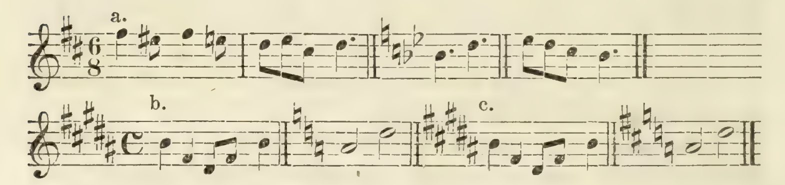
Nr. 31.



177. **Frage:** Was geschieht, wenn ein Tonstück seine ursprüngliche Tonart bleibend verlassen will, mit der Vorzeichnung?

Antwort: Dann muß die Vorzeichnung der ursprünglichen Tonart aufgehoben (widerrufen) und die Vorzeichnung der neuen Tonart dafür eingeführt werden; dies kann mitten im Laufe des Tonstückes und mitten in der Notenzeile geschehen. Hier bei Nr. 32 a) sehen wir die Vorzeichnung von D=Dur und einige Noten, die den Schluß eines Tonsatzes in D=Dur deuten sollen. Nun soll die Tonart B= oder Hes=Dur eintreten, folglich müssen die frühern zwei Kreuze von D=Dur widerrufen, und die zwei Bee von Hes=Dur vorgezeichnet werden.
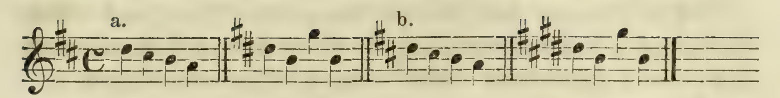
Nr. 32.



Bisweilen bedarf es nur einer theilweisen Widerrufung, wenn man nämlich aus einer Tonart mit mehr Kreuzen in eine mit wenigen Kreuzen, oder aus einer Tonart mit mehr Been in eine mit weniger Been übergehen will; dann würde der Widerruf der nun überflüssigen Zeichen genügen, wie z. B. bei b) in Nr. 32, wo von H=Dur nach D=Dur übergangen wird. Der Deutlichkeit wegen aber setzt man, wie bei c) im obigen Beispiele die fortgeltenden Zeichen nochmals zu, damit der Ausübende beim Anblicke mehrerer Widerrufungszeichen nicht meine, Alles sei widerrufen.

Ein ähnlicher Fall ist der, wenn aus einer Tonart mit wenig Kreuzen oder Been in eine andere Kreuztonart übergangen werden soll, z. B. von D=Dur oder Hes=Dur mit zwei Kreuzen oder Been nach E=Dur oder As=Dur mit vier Versetzungszeichen. Hier würde es, streng genommen, genügen, die neuen Zeichen hinzusetzen, wie z. B. Nr. 33 a); aber auch hier ist es deutlicher und darum allgemein üblich, die vollständige Vorzeichnung wie bei b) zu setzen.

Nr. 33.



D. Vorzeichnung der Moll-Tonarten.

178. **Frage:** Was erhalten die Moll-Tonarten für Vorzeichnungen?
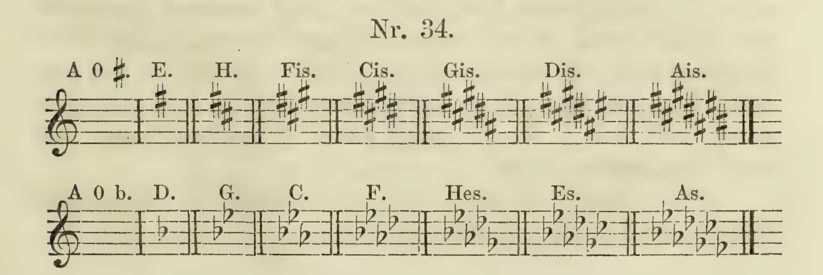
Antwort: Jede Moll-Tonart erhält die Vorzeichnung derjenigen Dur-Tonart, die eine kleine Terz höher liegt, z. B. für C-Moll hat man die Vorzeichnung mit drei Been von Es-Dur; H-Moll hat die Vorzeichnung von D-Dur mit zwei Kreuzen u. s. w.

179. **Frage:** Was hat man hier wohl zu merken?

Antwort: Daß jede Moll-Tonart nach ihrer Dur-Tonart, mit der sie gleichen Anfangston hat, zwar gebildet wird, jedoch aber nicht dieselbe Vorzeichnung haben kann, sondern eine nach den ihr eigenthümlichen Tönen. So z. B. wird A-Moll nicht so vorgezeichnet, als es die ihr zukommenden Töne a, h, c, d, f, gis, a, verlangen, nämlich mit einem Kreuz vor g, sondern es wird, wie schon bemerkt, die Vorzeichnung der kleinen Terz, nämlich wie C-Dur, angenommen. Freilich muß nun aber auch das der Tonart eigenthümliche gis, so oft es vorkommt, mit zufälligem Versetzungszeichen, einem Kreuze, versehen werden. D-Moll erhält die Vorzeichnung von F-Dur, nämlich ein b vor h; der zufällig erhöhte siebente Ton ist cis.

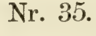
Hier unter Nr. 34 sehen wir die sämmtlichen Moll-Tonarten mit Vorzeichnung dargestellt.

Nr. 34.

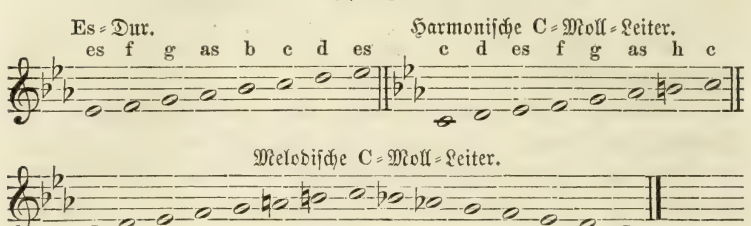


Elfte Aufgabe.

Der Lernende hat nun die sämmtlichen Dur- und Moll-Tonleitern mit Vorzeichnungen in Noten darzustellen, und zwar nach dem nachstehenden Muster von Es-Dur und C-Moll.



Nr. 35.



180. **Frage:** Was nennen wir Parallel-Tonarten?

Antwort: Zwei Tonarten, nämlich eine Dur- und eine Moll-Tonart, die gleiche Vorzeichnung haben, z. B. C-Dur und A-Moll, F-Dur und D-Moll, G-Dur und E-Moll u. s. w. Man sieht, daß diese Parallel-Tonarten eine kleine Terz von einander entfernt liegen, entweder ist die Dur-Tonart eine kleine Terz höher, als ihre entsprechende Moll-Tonart, oder umgekehrt die Moll-Tonart eine kleine Terz tiefer, als ihre parallele Dur-Tonart.

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich auf eine leichte Weise die Vorzeichnung aller Moll-Tonarten.

181. **Frage:** Was hat nun die Vorzeichnung für einen eigentlichen Zweck?

Antwort: Sie hat zunächst den Zweck, uns zu sagen, welche Stufen in dem betreffenden Tonstücke erhöht oder erniedrigt sein sollen, und dann, um eine Menge Versetzungszeichen zu ersparen, die sonst im Laufe des Tonstückes jedesmal, besonders vor diese Stufen, gesetzt werden müßten. Endlich soll die Vorzeichnung auch als Kennzeichen der Tonart dienen, in der das Tonstück gesetzt ist. Allein dieses Kennzeichen ist nicht bestimmt genug, weil wir z. B. für zwei Parallel-Tonarten immer nur eine Vorzeichnung haben.

182. **Frage:** Welches sind nun die sichern Merkmale, eine Tonart bestimmt zu erkennen?

Antwort: In der Regel gibt der letzte tiefste Ton eines Tonstückes in Verbindung mit der Vorzeichnung die betreffende Tonart an; ist z. B. ein Stück ohne Vorzeichnung und der letzte tiefste Ton a, so ist die Tonart A=Moll. Noch näher erfahren wir die Kenntniß der Tonarten in der Harmonielehre.

Anmerkung. Streng genommen, ist die gewöhnliche Vorzeichnung für die Moll=Tonart nicht ganz richtig, weil durch diese nicht alle Töne, welche der Moll=Tonart als Grundlage dienen, angedeutet werden; wie schon oben bemerkt wurde, ist das gis in A=Moll nicht durch die Vorzeichnung bestimmt, allein wir müssen uns diese kleine Inkonsequenz schon gefallen lassen, aber zufrieden geben kann man sich nur, wenn man in der allgemeinen Gewohnheit vernünftigen Grund sieht. Eine genauere Vorzeichnung der Moll=Tonarten würde anderseits auch wieder ihre Unbequemlichkeit haben. Manche Tonarten, z. B. D=Moll und G=Moll würden Kreuze und Bee zugleich erfordern, es würden hier wieder neue Irrthümer und Mißverständnisse entstehen. Man könnte z. B. dann sehr leicht G=Dur mit A=Moll, F=Moll mit Es=Dur verwechseln u. s. w., eine Menge anderer Umstände nicht zu erwähnen, die uns hier zu weit abbringen würden.

E. Nähere Bezeichnung der wichtigsten Töne einer Tonart.

183. **Frage:** Wie nennt man denjenigen Ton, worauf eine Tonart gegründet ist, und nach welchem alle übrigen bestimmt werden?

Antwort: Man nennt diesen Ton in der Kunstsprache Tonica, Haupt= und Grundton einer Tonart.

184. **Frage:** Welcher ist nach ihm der wichtigste?

Antwort: Der fünfte, man nennt ihn vorzugsweise Dominante, welche nach der Tonica eine der wesentlichsten herrschendsten Stufen ist. Warum sie diesen Namen führt, ergibt sich erst vollständig in der Harmonielehre.

185. **Frage:** Was wollen wir uns hier gelegentlich von der Dominante merken?

Antwort: Wir wollen uns merken, daß sie derjenige Ton

ist, zu dem wir im Quintenkreise von der jedesmaligen Tonica zuerst gelangen; z. B. von C ist G, — von G — D die Dominante, denn im Quintenkreise kommen wir von C nach G, von G nach D.

186. **Frage:** Wie nennen wir den vierten Ton einer Tonart oder die Unterquinte der Tonica?

Antwort: Wir nennen diesen Ton als Gegensatz der Dominante, die Unterdominante und haben nun zweierlei Dominanten, Ober- und Unterdominanten, z. B.: in C ist g Ober- und f Unterdominante.

187. **Frage:** Wie heißt die dritte Stufe einer Tonart?

Antwort: Die dritte Stufe einer Tonart nennt man Mediante.

188. **Frage:** Wie viel gibt es Medianten?

Antwort: Es gibt zwei Medianten, eine Ober- und eine Untermediante, letztere liegt eine Terz unter der Tonica, und ist zugleich der sechste Ton in einer Tonart. In C-Dur z. B. ist e Obermediante und a Untermediante; in A-Moll hingegen ist c Obermediante und f Untermediante.

Man sieht hieraus, daß ein Ton verschiedene Hauptpunkte in den Tonarten abgeben kann; so ist z. B. der Ton c in C-Dur und Moll Tonica, in F-Dur und Moll Oberdominante, in G-Dur und Moll Unterdominante, in A-Moll und As-Dur Obermediante, in Es-Dur und E-Moll Untermediante u. s. w. Wir werden diese Beziehungen zu- und untereinander in der Harmonielehre als eine Mehrdeutigkeit näher kennen lernen.

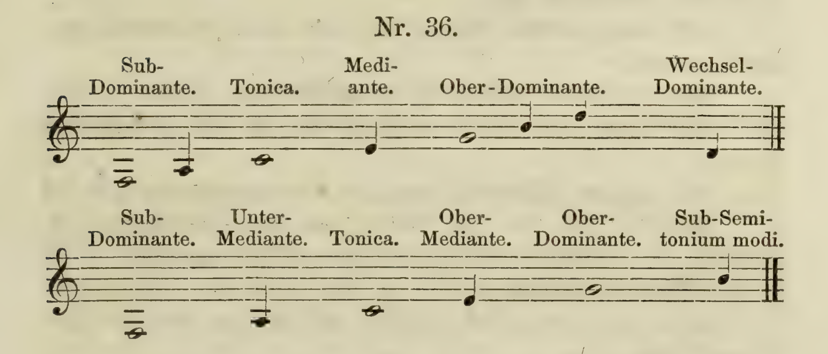
Anmerkung. Schließlich sei noch erwähnt, daß die zweite Stufe einer Tonart auch Wechsel-Dominante genannt wird, wegen ihrer Beziehung zur Dominante; die siebente Stufe wurde in der ältern Theorie Subsemitonium modi genannt, ist unter der Tonica der nächste Unter-Halbton, oder die große Septime der Tonart. Die neuere Theorie bezeichnet diese Tonstufe als Leitton, weil er gleichsam schlußfallmäßig in die achte Stufe hineinleitet. Wir werden seine Wirksamkeit erst in der Harmonielehre kennen lernen

---

Zwölfte Aufgabe.

Der Lernende hat sich nun die Hauptpunkte einer Tonart, die Beziehung, welche die verschiedenen Tonstufen untereinander haben, nebst ihren Benennungen genau einzuprägen; man kann sich den Ueberblick hierin dadurch erleichtern, wenn man die Tonica jedesmal als Mittelpunkt einer Tonart auffaßt, und von dieser aus sich zunächst die Oberdominante nach oben hin, und die Unterdominante nach unten her vorstellt, wie das folgende Notenbeispiel zeigt.

Nr. 36.



Neunter Abschnitt.

Verwandtschaft der Tonarten.

189. **Frage:** Was haben wir nun in den Tonarten zu betrachten und zu vergleichen?

Antwort: Wir müssen zuerst untersuchen, welche Töne sie mit einander gemein haben, und in welchen sie sich wieder von einander unterscheiden. Vergleichen wir z. B. C-Dur mit G-Dur: c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f, g,
g, a, h, c, d, e, fis, g, so sehen wir, daß beide nur in einem einzigen Tone von einander abweichen. C-Dur hat f, und G-Dur fis, alle übrigen Stufen g, a, h, c, d, e, haben sie gemeinschaftlich.

Vergleichen wir dagegen C-Dur etwa mit E-Dur:

c, d, e, f, g, a, h, c, d, e,

e, fis, gis, a, h, cis, dis, e, so finden wir beide Tonarten auf vier Stufen von einander (verschieden) abweichend.

190. Frage: Was nennt man in den Tonarten verwandt, oder was sind Verwandtschaften der Tonarten?

Antwort: Zwei Tonarten, die mehrere Töne mit einander gemeinschaftlich haben, nennt man verwandt.

191. Frage: Wie kann nun diese Verwandtschaft sein?

Antwort: Sie kann bald enger, bald weniger eng geknüpft sein, je nachdem bald mehr, bald weniger Töne beiden Tonarten gemeinsam sind.

192. Frage: Wie können wir nun diese Verwandtschaften eintheilen?

Antwort: Wir können sie in verschiedene Grade eintheilen, und zwar von dem nächsten bis zu den entferntesten Graden.

193. Frage: Wie viele Arten von Verwandtschaften gibt es?

Antwort: Es gibt drei Arten von Verwandtschaften, 1. in Dur, 2. in Moll und 3. Dur und Moll gemischt, z. B. in den Parallel-Tonarten.

Jede dieser drei Arten haben nun wieder ihre verschiedenen Grade.

I. Verwandtschaft der Dur-Tonarten.

194. Frage: Was zeigt uns hier die ersten und nächsten Verwandtschaften an?

Antwort: 1. Der Quintenzirkel. Die hier unmittelbar nebeneinander liegenden Tonarten sind nur in einem Tone von einander abweichend, folglich im ersten Grade mit einander verwandt.

2. Der Quartenzirkel. Die hier unmittelbar neben einander liegenden Tonarten sind nur in einem Tone von einander abweichend, folglich im ersten Grade verwandt.

195. Frage: Wie viel hat nun jede Dur-Tonart andere Tonarten mit sich im ersten Grade verwandt?

Antwort: Jede Dur-Tonart hat noch zwei andere Tonarten mit sich im ersten Grade verwandt. Betrachten wir z. B.

einen Quintenkreis, wo jede Tonart zwei andere neben sich hat, und zwar eine vor und eine hinter sich, so finden wir z. B. in C einerseits G und andererseits F u. s. w. Es sind, wie man sieht, die Tonarten der beiden Dominanten, die Ober- und Unterdominante.

Anmerkung. Es versteht sich, daß die enharmonische Verwechslung der Tonarten diese Verwandtschaftsgrade äußerlich nicht aufhebt. Von Ges-Dur z. B. bleiben Des und Ces im ersten Grade verwandt, wenngleich diese Tonarten als Cis- und H-Dur gebraucht würden, denn Ges-Dur kann eben so gut augenblicklich in Fis-Dur verwandelt werden. Man sieht also hieraus, wie wichtig und hilfreich die enharmonische Verwandtschaft der Tonarten in höherer Beziehung mit einander sympathisiren; das Nähere gehört in die höhere Musikwissenschaft, hier ist nur von den Aeußerlichkeiten die Rede.

196. **Frage:** Welches sind die Verwandtschaften der Dur-Tonarten im zweiten Grade?

Antwort: Es sind jene um einen Schritt weiter liegenden Tonarten; man findet sie im Quarten- und Quintenzirkel, wenn man eine Tonart immer überspringt oder ausläßt; z. B. von C-Dur ist D-Dur, von D-Dur E-Dur im zweiten Grade verwandt. Desgleichen ist nach Unterquinten oder Oberquarten fortgehend F-Dur mit Es-Dur, Es-Dur mit Des-Dur zweiten Grades verwandt.

So können wir, wo es nöthig ist, alle ferneren Verwandtschaftsgrade aufsuchen und berechnen; so ist z. B. A-Dur von C-Dur im dritten Grade verwandt, E-Dur im vierten, H-Dur im fünften und Fis-Dur im sechsten und letzten Grade verwandt.

Dreizehnte Aufgabe.

Um sich die Grade der Verwandtschaften recht einzuprägen, kann sich der Lernende die Sache nach folgendem Schema versinnlichen.

6 b	5 b	4 b	3 b	2 b	1 b	0♯ 0♭	1♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯
Ges,	Des,	As,	Es,	Hes,	F,	C,	G,	D,	A,	E,	H,	Fis.

In diesem Schema bildet die Tonart C den Mittelpunkt;

von da aus gehen nach rechts hin die Grade der Verwandtschaften in Quinten, und nach links hin die Grade der Verwandtschaften in Quarten. Die Zahlen ober den Buchstaben zeigen zugleich die Grade der Verwandtschaften an; so z. B. ist die Tonart H im fünften Grade mit C verwandt; die Tonart Es im dritten Grade nach links. Man kann diese Linie auch erweitern, und rechts bis zur Tonart His, links bis Deses fortführen, um sich von der enharmonischen Verwandtschaft zu überzeugen.

Verwandtschaften der Parallel-Töne.

197. **Frage:** Wie sind die Parallel-Tonarten mit einander verwandt?

Antwort: Die Parallel-Tonarten sind im ersten Grade mit einander verwandt, denn sie unterscheiden sich nur in einem einzigen Tone von einander; so sind z. B. C-Dur und A-Moll nur durch gis oder g, Es-Dur und C-Moll durch hes oder h unterschieden, folglich stehen sie im ersten Grade. Man kann sich den ersten Grad der Verwandtschaft der Parallel-Tonarten so vorstellen, wie dieses Schema zeigt, wo in der obern Linie die Dur-Tonarten und in der untern die Moll-Tonarten stehen.

Dur-Linie.	F-Dur,	C-Dur,	G-Dur,
Moll-Linie.	D-Moll.	A-Moll.	E-Moll.

198. **Frage:** Wie findet man einen zweiten Grad von Verwandtschaft der Parallel-Tonarten?

Antwort: Ein zweiter Grad von Verwandtschaft der Parallel-Tonarten findet sich, wenn wir die Parallel-Tonarten der nächst verwandten Dur-Tonart aufsuchen; z. B.: von C-Dur sind G-Dur und F-Dur im ersten Grade verwandt, diese haben nun wieder E-Moll und D-Moll als Parallel-Tonarten und Verwandte ersten Grades, folglich sind nun diese E-Moll- und D-Moll-Tonarten mit C-Dur im zweiten Grade verwandt, denn sie unterscheiden sich wirklich durch zwei verschiedene Töne von C-Dur, und zwar hat E-Moll, fis und dis, D-Moll hingegen hes und cis. Diese Verwandtschaft kann noch weiter ausgedehnt werden, z. B.: D-Dur und H-Moll sind mit C-Dur im

zweiten Grade verwandt; ferner sind A-Dur und Fis-Moll mit C-Dur im dritten Grade verwandt; consequenterweise sollten nun auch Es-Dur und C-Moll im dritten Grade mit C-Dur verwandt sein, allein hier pflegen manche Theoretiker eine Ausnahme zu machen, indem sie die gleichnamigen Dur- und Moll-Tonarten, z. B. C-Dur und C-Moll, als im ersten Grade Verwandte ansehen, weil diese beiden Tonarten die Hauptpunkte (z. B. Tonica, Dominante und Unter-Dominante) mit einander gemein haben.

Verwandtschaft der Moll- mit ihren gleichnamigen Dur-Tonarten und der sämmtlichen Moll-Tonarten untereinander.

199. **Frage:** In welchem Grade der Verwandtschaft steht jede Moll-Tonart zu ihrer gleichnamigen Dur-Tonart?

Antwort: Nach der Vorzeichnung sollten, wie schon oben bemerkt, die gleichnamigen Dur- und Moll-Tonleitern im dritten Grade mit einander verwandt sein; in Rücksicht ihrer engern Beziehung zu einander aber wollen wir sie als im ersten Grade verwandt, ansehen.

200. **Frage:** In welchem Verhältnisse der Verwandtschaft nehmen wir die Moll-Tonarten unter einander an?

Antwort: Wir nehmen sie wegen ihrer innigen Beziehung der Tonica auf ihre Dominanten (Ober- und Unterdominante) als nächst verwandt an. So nehmen wir z. B. A-Moll mit E-Moll und D-Moll im ersten Grade der Verwandtschaft, weil diese beiden Tonarten im Quintenzirkel vor und rückwärts die nächsten sind, und verfahren in diesem Falle wie bei den Dur-Tonarten.

Die fernern Verwandtschaftsgrade in Moll finden sich auf dieselbe Weise wie in Dur; z. B.: von A-Moll ist H-Moll im zweiten, Fis-Moll im dritten, Cis-Moll im vierten, Gis-Moll im fünften Grade verwandt; ebenso rückwärts von A-Moll angefangen: G-Moll im zweiten, C-Moll im dritten, F-Moll im vierten Grade verwandt, u. s. w. Diese fernen Grade der Verwandtschaften in den Moll-Tonarten sind indeß nicht gebräuchlich, weil immer die Dur-Tonarten zwischen den Moll-Tonar-

ten auftreten; denn eine Composition von lauter Moll=Tonarten zusammengesetzt ohne Dur=Vermittlung ist undenkbar, da eine zu häufige Anwendung von Moll Gehör und Gemüth erdrücken würde.

201. Frage: Welches ist nun der zweite Grad der Verwandtschaften in den Moll=Tonarten mit andern Dur=Tonarten?

Antwort: Man findet die Verwandten zweiten Grades einer Moll=Tonart, wenn man zuerst die nächst verwandten Dur=Tonarten aufsucht; von A=Moll sind z. B. E=Moll und D=Moll die nächst verwandten, und von diesen beiden sind nun G=Dur und F=Dur im zweiten Grade verwandt. Andere Theoretiker jedoch wollen diese Verwandtschaft nicht als zweiten Grad anerkennen, weil sie wieder im ersten Grade mit C=Dur und dieses wieder im ersten Grade mit A=Moll verwandt ist.

202. Frage: Welches sind nun die nächst Verwandten einer Dur=Tonart?

Antwort: Von C=Dur sind im ersten Grade verwandt: G=Dur, F=Dur, A=Moll, C=Moll.

203. Frage: Welches sind die nächst Verwandten einer Moll=Tonart?

Antwort: Z. B. von C=Moll sind im ersten Grade verwandt: C=Dur, Es=Dur, G=Moll und F=Moll.

204. Frage: Was hat man noch für andere Arten der Verwandtschaft einer Tonart?

Antwort: Man nimmt an, daß alle jene Tonarten, welche in irgend einer Tonart leitereigene Dreiklänge abgeben, in nächster Verwandtschaft stehen, sich in C=Dur auf der 1., 4., 5. Stufe als Dur=Dreiklänge, auf der 2., 3. und 6. Stufe als Moll=Dreiklänge denken lassen, wie dieses Schema zeigt, z. B.:

g	a	h	c	d	e	f
e	f	g	a	h	c	d
c,	d,	e,	f,	g,	a,	h,

folglich wären von C=Dur die Tonarten D=Moll, E=Moll, F=Dur, G=Dur, A=Moll im ersten Grade verwandt, dazu kommt noch die gleichnamige Moll=Tonart von C. Doch werden sich diese Verwandtschaftsgrade erst noch näher in der Harmonie=

lehre begründen und nachweisen lassen, namentlich bei der Lehre der Modulation, der Ausweichungen und Uebergänge aus einer Tonart in eine andere.

Vierzehnte Aufgabe.

Für den Lernenden wird es nützlich sein, die Verwandtschaftsgrade fleißig durchzugehen, und sich etwa Fragen folgender Art aufzugeben: Welche Tonarten sind zunächst verwandt mit C-Dur? welche mit C-Moll? mit F-Moll? u. s. w. Welche sind es im zweiten Grade, welche im dritten? Welche von diesen Verwandtschaften haben mehr oder weniger Zusammenhang? In welchem Grade sind F-Dur und E-Dur verwandt? Wie sind es C-Moll und A-Moll?

Anmerkung. Gottfried Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst stellt die Verwandtschaftsgrade der Tonarten nach denen einer Familie in auf- und absteigender Linie dar, deßgleichen auch nach einer Seitenlinie, wie dieses Schema zeigt.

Tabelle der Tonverwandtschaft nach Gottfried Weber.

C — a — A — fis — Fis — dis — Dis — his — His — gisis
F — d — D — h — H — gis — Gis — eis — Eis — cisis
B — g — G — e — E — cis — Cis — ais — Ais — fisis
Es — c — C — a — A — fis — Fis — dis — Dis — his
As — f — F — d — D — h — H — gis — Gis — eis
Des — b — B — g — G — e — E — cis — Cis — ais
Ges — es — Es — c — C — a — A — fis — Fis — dis
Ces — as — As — f — F — d — D — h — H — gis
Fes — des — Des — b — B — g — G — e — E — cis
BB — ges — Ges — es — Es — c — C — a — A — fis
Eses — ces — Ces — as — As — f — F — d — D — h
Ases — fes — Fes — des — Des — b — B — g — G — e
Deses — bb — BB — ges — Ges — es — Es — c — C — a

Nb. Die großen Buchstaben bedeuten Dur-, die kleinen Moll-Tonarten.

Man findet hier in aufsteigender Linie die Quinten-, in absteigender die Quartenfolge, in den Seiten- oder Querlinien die Pa-

rallel- und gleichnamigen Dur- und Moll-Tonarten, jeden Buchstaben umgeben seine nächst Verwandten.

Zweite Anmerkung. Schließlich sei hier noch ein für den Musikunterricht sehr nützliches und fruchtbringendes Werkchen empfohlen: Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten, erläutert durch eine Gedächtnißtafel zur Versinnlichung der Tonarten von C. v. Decker. Zweite Auflage. Berlin 1842.

Hier werden auf einer sorgfältig ausgeführten, mit verschiedenen Farben geschmückten Tafel dem Schüler die Anfangsgründe der Theorie der Musik sichtlich gemacht, und das Büchelchen dient dazu, die nähere Anweisung zu geben.

Zehnter Abschnitt.

Von den Kirchentönen oder sogenannten alten Tonarten.

205. **Frage:** War unser heutiges Tonarten-System von jeher so gebräuchlich, oder besaß man ehemals ein anderes?

Antwort: Unser heutiges Tonarten-System ist erst etwa seit dem siebenzehnten Jahrhundert festgestellt worden; vordem besaß man ein ganz anderes System, das durch das ganze Mittelalter herrschend war, nämlich das System der Kirchen-Tonarten, auch alte Tonarten, griechische Tonarten genannt.

206. **Frage:** Wie viele Tonarten hatte dieses System?
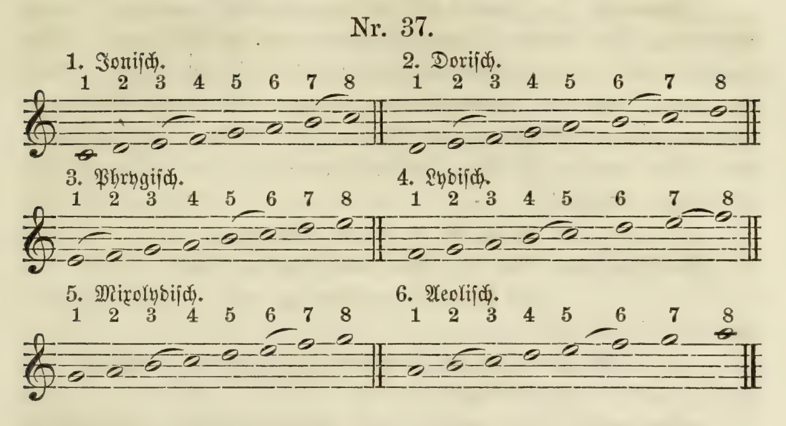
Antwort: Dieses System hatte etwa fünf oder sechs verschiedene Tonarten, die in harmonischer Hinsicht zur Anwendung kamen; sogenannte Kirchentöne oder Kirchen-Tonarten gibt es aber achte: vier authentische, vier plagalische.

207. **Frage:** Welche Namen hatten sie?

Antwort: Man hatte diesen Tonarten im Mittelalter griechische Namen gegeben und nannte die Tonart der ersten Stufe die jonische von C, die der zweiten von D die dorische, die der dritten von E phrygische, die der vierten von F die lydische, die der fünften von G die myrolydische, die der sechsten von A die äolische Tonart, wie dieses Schema zeigt:

Verzeichniß der alten Tonarten.

Nr. 37.



Erklärung.

Die jonische Tonart hat ihre halben Töne von der dritten zur vierten und von der siebenten zu der achten Stufe, wie unsere moderne C-Dur-Leiter; die dorische hat ihre halben Töne von der zweiten zur dritten und von der sechsten zur siebenten; die phrygische von der ersten zur zweiten und von der fünften zur sechsten; die lydische von der vierten zur fünften und von der siebenten zur achten; die mixolydische von der dritten zur vierten und von der sechsten zur siebenten; die äolische von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe.

208. **Frage:** Welche von diesen sechs alten Tonarten gleicht unserem C-Dur?

Antwort: Die jonische (aber nur beiläufig gesagt der Tonleiter nach).

209. **Frage:** Wie sind nun die übrigen Tonarten beschaffen?

Antwort: Die lydische und mixolydische sind unserm Dur ähnlich, aber nicht gleich; erstere hat eine übermäßige Quarte und letztere eine kleine Septime. Die dorische, phrygische, äolische sind ähnlich unserem Moll, aber die dorische hat eine große Sexte und kleine Septime, die phrygische eine kleine Sekunde und kleine Septime, die äolische eine kleine Septime. Die letztere entspricht noch am meisten unserer absteigenden melodischen A-Moll-Tonleiter.

210 **Frage:** Wie theilten die Alten ihre Tonarten ein?

Antwort: In Haupt- und Neben-Tonarten, auch in Seiten-Tonarten. Von diesen Tonarten konnte man nämlich wieder Seiten-Tonarten, eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer, bilden, die genau nach den Haupt-Tonarten eingerichtet und mit ihren Namen unter Beisetzung des Vorwortes „Hypo" benannt wurden. So hieß z. B. die Seiten-Tonart des jonischen die hypojonische Tonart:

g, a, h, c, d, e, fis, g,

die Seiten-Tonart des dorischen die hypodorische:

a, h, c, d, e, fis, g, a,

und so die übrigen.

211. **Frage:** Welche Veränderungen wurden noch mit diesen Tonarten vorgenommen?

Antwort: Sie wurden oft der bequemern Stimmlage wegen auf andere Stufen versetzt oder transponirt, z. B. die äolische von g angefangen, g, a, hes, c, d, es, f, g, und so jede andere Tonart höher oder tiefer gebraucht, und endlich konnten sie sich auch unter gewissen Verhältnissen fremder Töne bedienen. So z. B. wird oft in der dorischen Tonart statt der kleinen die große Septime gebraucht, um beim Schlusse nach der Oktav einen sogenannten Leitton zu erhalten. Doch durften solche Töne, wodurch der Charakter der Tonart verwischt oder der typische Ausdruck unkenntlich wird, nicht verändert werden.

212. **Frage:** Darf das System der alten Tonarten dem gebildeten Musiker fremd bleiben?

Antwort: Es ist, streng genommen, nicht leicht entbehrlich; denn erstens ist dieses alte System nicht nur geschichtlich, sondern auch noch für die vollständige Kenntniß der Kirchenmusik, besonders der ältern, sehr nützlich und von besonderem Interesse. Wer sich namentlich mit Choralmusik beschäftigt, dem darf dieses alte Tonarten-System durchaus nicht unbekannt bleiben.

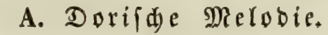
Einige Erläuterungen über das System der alten Tonarten.

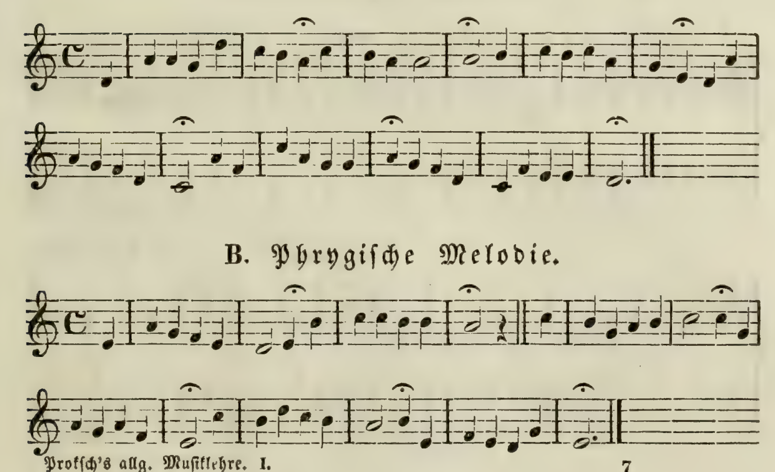
Um zu wissen, aus welcher Tonart irgend eine Choralmelodie geht, muß man wissen, daß allemal die letzte Note der

Melodie als Tonica, als erste Stufe angesehen wird. Je nachdem daher die sämmtlichen in einer Melodie vorkommenden Töne, wenn man sich dieselben in eine Reihe geordnet vorstellt, eine Tonleiter bilden, worin die großen und kleinen Stufen so vertheilt sind, wie in der jonischen, oder wie in der dorischen Tonart u. s. w., so sagt man, die Melodie geht aus der jonischen, aus der dorischen Tonart. So z. B. endigt die Melodie bei A in Nr. 38 mit dem Tone d, welcher als Tonica vom dorischen anzusehen ist. Nun darf man nur zusehen, welche Art von Tonreihe die übrigen in dieser Melodie vorkommenden Töne gegen den Ton d bilden. Stellt man zu dem Ende die darin vorkommenden Töne in eine Reihe und betrachtet den Ton d als ersten, so kommt die dorische Tonart zum Vorschein. Auf gleiche Art findet man die Melodie bei B im folgenden Notenbeispiele als phrygisch, und die bei C als lydisch. Dabei ist aber auch noch weiter zu unterscheiden, ob die Töne, aus welchen die Melodie besteht, mehr im Umfange vom Haupttone bis zu dessen Oktave liegen, oder mehr vom fünften Tone bis zu dessen Oktave.

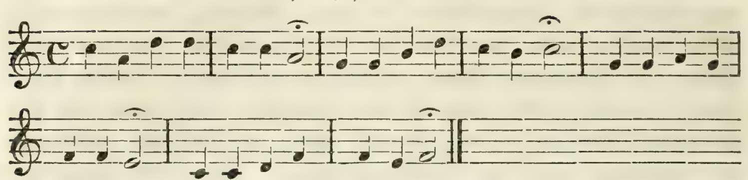
Nr. 38.

Beispiele einiger Melodien in alten Tonarten.





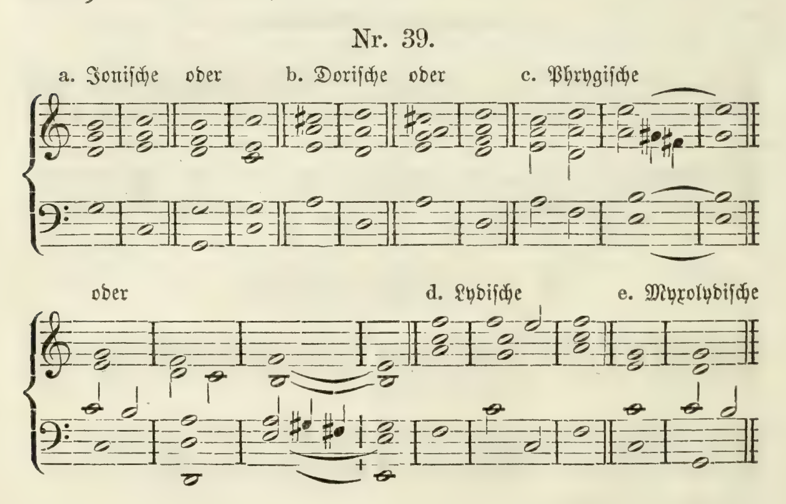
C. Lydische Melodie.

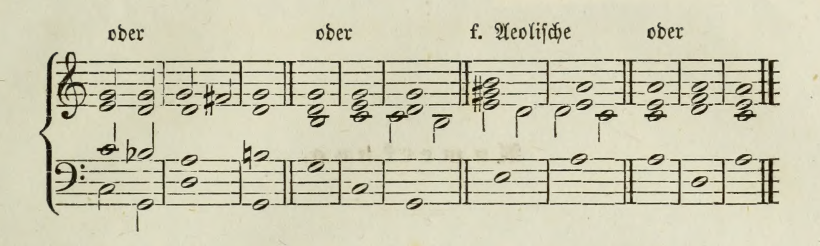


Im ersten Falle nennt man die Melodie authentisch, im andern Falle aber plagalisch, und es wird dabei, wie schon oben bemerkt, dem Namen der Tonart, Hypo angehängt. So z. B. ist die Melodie bei A im vorigen Notenbeispiele authentisch dorisch, ebenso die Melodie bei B authentisch phrygisch, dagegen ist die Melodie bei C plagalisch lydisch, weil die meisten Töne derselben nicht innerhalb der Oktav der Tonica, sondern meist über und unter derselben sich bewegen, und die Tonica gleichsam als Mittelpunkt erscheint.

Ausführlich läßt sich dieser Gegenstand erst in der Harmonielehre bei Harmonisirung solcher alten Melodien nachweisen und begründen. Hier zum Schlusse geben wir noch einige der gebräuchlichsten Cadenzen oder Schlußfälle in alten Tonarten, unter Nr. 39. Bei Nr. 40 sehen wir einen harmonisirten Choral in der dorischen Tonart. Die Melodie ist dieselbe wie bei a) unter Nr. 39.

Nr. 39.





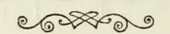
Nr. 40.

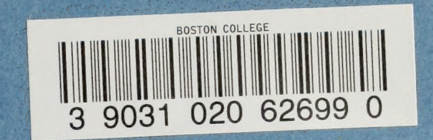
Choral in der dorischen Tonart,

harmonisirt von Vogler.

Anmerkung.

Wer sich über das Wesen und den Charakter der alten Kirchen-Tonarten gründlich zu belehren wünscht, dem empfehlen wir nachstehende Werke: Antony Jos. „Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges." Münster 1829. Maslon. „Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges." Breslau 1839. Bilsecker F. J. „Lehre vom römischen Choralgesange." Passau 1842. Janssen N. A. „Wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges." Herausgeg. von Smeddin. Mainz 1846. Vogler G. J. „Choral-System." Kopenhagen 1800. „Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen." 3. Band. Darmstadt 1839. Ueber die alten sogenannten Kirchen-Tonarten von Grasenick in „Neue Zeitschrift für Musik." 35. Band, Seite 100. Leipzig. Bruno Hinze. 1851. „Theorie der Tonsetzkunst" von Gottfried Weber. Band IV. S. 150. Marburg. „Abhandlung von der Fuge," bearbeitet von Simon Sechter. Bd. I. S. 46. Unter den neuern Schriftstellern hat sich besonders A. B. Marx in seiner „Compositionslehre" (2. Auflage. Leipzig 1841. I. Bd. II. Buch. II. Abtheil.) durch eine geistreiche und gründliche Abhandlung der alten Kirchen-Tonarten ausgezeichnet.




BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62699 0

Druck und Papier von Carl Bellmann in Prag.